

جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

اللغة الشعرية في روايات أحلام مستغانمي

إعداد الطالب
خالد مسفر صالح المالكي

إشراف
الأستاذ الدكتور سامح الرواشدة

رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليـــــا
استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير
في الأدب والنقد قسم اللغة العربية وآدابهـــا

جامعة مؤتة، 2010

الإهداء

إليها ..

واهبةً للحياة .. صبورا . . قربانًا ..

أما .. زوجةً .. ابنةً ..

وفي كل تجلياتها . . حبيبةً

إلى أيقونة أنثى . . كانت ذات رعوية .. آلهة

و . . إلى الأبجدية .. لأنها أنثى ..

خالد مسفر صالح المالكي

الشكر والتقدير

الشكر لا يكون إلا عن يدٍ، فإلى صاحب اليد البيضاء، إلى أستاذي الذي أشرف على رسالتي، والذي كان علمه مصباحا ينير طريق يدي في عتمات الحروف، وسـراجا يشع في ليل الباحث عن طريق يستقيم، وتحمل عنت التوجيه والمراجعـة، الأسـتاذ الدكتور سامح الرواشدة، مع يقيني أن الشكر لا يفي بعض حقه علي، لكن علمي به، وحسن ظني بكرم خلقه، وسعة صدره يشفع لي في اجتزاء حقه بكلمة شكر.

كما أتقدم بجزيل الشكر إلى لجنة المناقشة:

الأستاذ الدكتور خليل الرفوع.

الدكتور خالد العديلي .

الدكتور طارق المجالي .

وإلى الأصدقاء الذين رافقوني في مسيرة أوراقي، واجتهدوا في القيام بحق الصداقة: خلدون جعافره، عماد مدانات، سامر العامر، يحيى الحباشنه، وأخيرا وليس آخـرا عبد ا .

خالد مسفر صالح المالكي

فهرس المحتويات

الملخص

اللغة الشعرية في روايات أحلام مستغانمي

خالد مسفر المالكي

جامعة مؤتة، 2010 م

تناولت الدراسة النتاج الروائي للكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي، في ثلاثيتها: ذاكرة الجسد، وفوضى الحواس، وعابر سرير. وقد عنيت بدراسة شعرية اللغة الموظفة، مستفيدا من عناصر الدرس اللساني الحديث، وأبحاث الشعرية، ومستويات علم اللغة المختلفة، كما يفيد من الجوانب الجمالية الأخرى في تحليل الخطاب الأدبي. وعلى هذا الأساس، فقد قسمت الدراسة إلى مقدمة، وتمهيد، وخمسة فصول، وخاتمة. تناول المهاد النظري مباحث الشعرية كما عرفت لدى روادها، في محاولة لتأصيل المصطلح، وإيضاح طريقة الاشتغال اللغوي في ذلك الجانب، ثم تلا ذلك محاولة استجلاء الجوانب التي وظفت فيها الشعرية وكانت كالتالي: تناول الفصل الأول شعرية العنوان، وحاولت فيه الاستفادة من مفهوم العنونة وشعريتها كما نجد لدى جيرار جينيت وغيره، وتناول الفصل الثاني شعرية التوظيف الرمزي في جانبه الواسع، ضمن الأطر الدلالية المساعدة على تلقي النص وتأويله، وتناول الفصل الثالث شعرية لغة الوصف، كما تناول الفصل الرابع شعرية اللغة المجازية، بينما انصب اهتمام الفصل الخامس على شعرية المستويات اللغوية ولغة الحوار؛ لتصل الدراسة إلى خاتمة حوت ملخصا لحصيلة المنتج الذي كشفت عنه الدراسة.

Abstract
The poetic language of Ahlam Mosteghanemi's Novels

Khaled Mesfer Al-malki

Mu'tah University 2010

The study deals with the words of the Algerian writer Ahlam Mosteghanemi, poetics ulasly Thakerat aljasad (Memory in the Flesh), Fawda alhawas (Chaos of the Senses) and Aaber sareer (Passer - by a Bed). The study deals with the poetic language use in these novels depending on the linguistic schools that focused on such topics.

The study made a good use of the modern linguistic elements, poetic researches, at the different language levels and aesthetics in the literary discourse analysis.

Based on this, the study is divided into as introduction, 5 chapters and a conclusion.

Chapter I deals with the poetic language at the heading or titles, benefiting from the concept of writing titles at their poetics effect as it found in Gerard Jeanette and others. Chapter II deals with the employement of the symbolic poetics language within the frame of helping signs in responding as interpreting a text. Chapter III deals with the poetic language in used in description. Chapter IV deals with the metaphric poetic language. Chapter V deals with the different poetic language levels at dialogue.

The study reaches to a conclusion that contains the result the study has uncoverd.

المقدمة

شهدت الرواية مؤخرا تطورا مذهلا، على مستويات عدة، واحتلت مركز الصدارة في النتاج الأدبي، وتعد الكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي من الروائيين الذين كان لأعمالهم صدى واسع، حيث نجحت في استثمار الطاقة اللغوية لتوليد نصوص روائية ذات صبغة شعرية، وتسعى هذه الدراسة إلى استكشاف آلية التوظيف اللغوي الذي يحقق الجمالية الشعرية، والوقوف على أبرز مظاهر تجلي اللغة الشعرية في السرد النثري، ممثلا في رواياتها الثلاث: ذاكرة الجسد، وفوضى الحواس، وعابر سرير؛ مع الأخذ بعين الاعتبار تماهي الحدود للمنجز الشعري في مجمل الإبداع الأدبي، دون إغفال لخصوصية النوع المميز للأعمال على أنها رواية، وكان الاهتمام بتلك الأعمال على وجه الخصوص نابعا من الأثر الذي خلفته على الساحة الأدبية، الذي يمكن استقراؤه من الكم العددي للطبعات، وللنسخ المطبوعة، حيث تجاوزت طبعات بعض الروايات الاثنتين والعشرين طبعة، هذا غير النسخ غير الشرعية المطروحة بصورة هائلة على الشبكة العنكبوتية، وهذه حالة نادرة في عالمنا العربي.

وقد حظيت الأعمال الروائية بكم لا بأس به من الدراسات السابقة، وإن لم يخصص لدراسة اللغة في الأعمال سوى كتاب مفرد وبحث وحيد، وحمل الكتاب عنوان: الشعري في روايات أحلام مستغانمي، للباحثة التونسية زهرة كمون؛ اكتشفت وجوده بعد أن قطعت شوطا في كتابة هذه الرسالة، وسعيت جاهدا للحصول عليه، لكن ضعف تسويق الدار التي نشر فيها، في تقديري حال دون وصوله إلى المشرق العربي، وحاولت عن طريق بعض الأصدقاء والمعارف، ومعارفهم في تونس تحصيله، وامتدت وعودهم مدة تربو على ثمانية أشهر، لكن للأسف كانت وعودهم خلبا، ولم يصلني الكتاب حتى اليوم. أما البحث فهو دراسة قام بها باحثان جزائريان هما: عبد الرحمن تيبرماسين ولكحل فهيمة، من جامعة محمد خيضر، بسكرة، واقتصرت على دراسة اللغة الشعرية في رواية ذاكرة الجسد، وهو بحث

جاد، اتبع منهجية علمية دقيقة، لكن اقتصاره على رواية واحدة قلل من دوره كدراسة كاشفة للجانب الشعري في الأعمال المطروحة للدراسة.

كما تناول باحثون آخرون الروايات من جوانب مختلفة نشير إلى أن أبرز ما كتب كان عن الرواية الأولى، ذاكرة الجسد، حيث كتب بسام قطوس عن شعرية عنوان ذاكرة الجسد، في كتابه سيمياء العنوان، كما تناولت الباحثة رحمة خليل عوينة في رسالة الماجستير التي تحمل عنوان: شعرية السرد الروائي في نماذج من الرواية الجزائرية الحديثة، التوظيف الشعري في جوانب التقنيات، والفضاء المكاني، وخصصت فصلا لجماليات اللغة، دون توقف متمعن عند هذا العمل، بل اقتصرت على إيراد نماذج قدمتها كشواهد على مقولاتها، في جوانب الإيقاع، والاستعارة، والتكثيف، والتناص، والانزياح، والتضاد، والسخرية. لكن العمل في مجمله قمين بالإشادة.

كما تناول الباحث عادل فريحات روايتي ذاكرة الجسد وفوضى الحواس بالدراسة في كتابه مرايا الرواية، لكن تناوله كان من زاوية العلاقة بين شخصيات العمل الأدبي وكاتبه، محاولا التمييز بين الخيال الأدبي، والواقع.

وتناول رجاء النقاش في كتابه قصة روايتين، رواية ذاكرة الجسد، لكن بحثه كان مضمونيا، وتناول المقارنة بين هذه الرواية ورواية وليمة لأعشاب البحر لحيدر حيدر، استنادا إلى الضجة الإعلامية التي صاحبتهما، ومدى صدقية وحقيقة مؤلف ذاكرة الجسد.

كما عمدت وجدان الصائغ إلى دراسة التناص في رواية فوضى الحواس، في كتابها المعنون شهرزاد وغواية السرد.

وما عدا ذلك من الدراسات فقد كانت عبارة عن مقالات نقدية مبثوثة في ثنايا المجلات الأدبية، وعلى صفحات الانترنت، أشرنا إلى ما رجعنا إليه منها في موضعه في متن الرسالة، وهوامشها.

وتزاوج هذه الرسالة بشكل متناوب بين التنظير والتطبيق، حيث يبدأ كل فصل بمقدمة نظرية تتناول آراء الباحثين في القضية المطروحة، يلي ذلك الكشف

عن الشعرية في تلك القضايا عند الكاتبة، وقدمت هذه الدراسة فـي إضـاءة نقديـة وخمسة فصول جاءت على النحو التالي :

الفصل الأول تناول شعرية العنوان، وتضمن مدخلا نظريـا، حـول علاقـة العنوان بالمبدع، وتعالقه مع النص، وتم الاستفادة مما قدمته السيميولوجيا في هـذا الشأن بشكل كبير، بالإضافة إلى أبرز ما قدمه جيرار جينيت حول العتبات؛ تلا ذلك التطبيق على الروايات، والكشف عن الجانب الجمالي لاختيار تلك العنوانات.

وتناول الفصل الثاني شعرية الرمز، بادئا بمدخل نظري، حول الرمز الأدبي، ذي السمة الشمولية، والتي تتجاوز الرمز في مفهومه البسيط والأولي، ثم اسـتظهار المقولات ذات الدلالة الرمزية في الجانب التطبيقي منه.

وبحث الفصل الثالث في شعرية لغة الوصف، متبعا المنهجية ذاتها، ومحـاولا التركيز على القيم الجمالية في لغة الوصف في الجانب التطبيقي، دون أن يقتـصر على جانب الوصف المكاني، بل شمل كذلك وصف الشخصيات، واللوحـة الفنيـة، ووصف الأثاث.

واستقل الفصل الرابع بالبحث في شعرية المستويات اللغوية ولغة الحوار، في جانبيه النظري والتطبيقي، مستفيدا مما قدمه ميخائيل بـاختين تحديـدا، بالإضـافة لإضاءات تزفيتان تودوروف، في هذا المجال، ومدى فاعليـة تـداخل الأصـوات، وتعدد الحوارات وتمازج اللغات في تشكيل جمالية الأعمال الأدبية. وقد تـم إدراج لغة الحوار مع المستويات اللغوية لطبيعة التعالق القـائم فيمـا بينهـا علـى تعـدد الأصوات، حيث يبرز عن التحاور مستويات لغوية متعددة.

أما الفصل الخامس فقد تناول شعرية اللغة المجازية بتفرعاتها من اسـتعارة، وتشبيه وانزياح، ومفارقة لغوية. في محاولة لتقديم شواهد، وأمثلة نصية تتجلى من خلالها جمالية أثـرت الـنص الروائـي بتوظيـف أدوات الـشعر، دون أن تفقـد خصوصيتها.

وقد استند الباحث إلى النظريات اللسانية وعبـر اللـسانية، التـي لا تـرفض اللسانيات، ولكنها تستثمرها لكشف الجماليات المبنيـة علـى الجوانـب الدلاليـة

والإيديولوجية، كما استفاد من المدارس النقدية الحديثة في تقديم تصوره عن اللغـة الشعرية في الرواية.

إضاءة حول اللغة الشعرية في الرواية:

تنتمي روايات الكاتبة أحلام مستغانمي إلى الأعمال ذات البنيـة المفتوحـة، وهذا الانفتاح يمر عبر بوابة التأويل، مستثمرا إمكانات اللغـة، وطاقـة المفـردة، بالإضافة إلى لأساليب التعبيرية المختلفة، لصياغة عمل يتـسم بـصفات الحداثـة، ويشحن بجماليات أدوات الشعر، بالإضافة لمرتكزات فكرية، ومعرفيـة وأسـلوبية أخرى، موفقا بشكل متجانس بين مختلف الاتجاهات الرؤيوية، حيث " إن البحث عن أشكال جديدة يكشف بالتالي عن موضوعات جديدة . . . فنجد أن الواقعية والشكلية والرمزية في الرواية يبدو كأنها وحدة واحدة "[1]، تدعم عضوية العمـل وشـعريته، ومن هذا المنطلق فقد تداخلت الحدود، وتمازجت الفواصل بين عالمي الشعر والنثر الفني، وهو ما أشار إليه ياكبسون، في كتاب الشعرية، وهو ما وافقه تادييف، حيـث يقول عن الرواية الجديدة: " إنها تنافس الشعر، مستخدمة وسائله، عندما تنافس بنيتها بنية البيت الشعري، عندما تمتلئ بالاستعارة، أو عندما تلعـب بموسـيقى الكلمـات وتأخذ المسرح والمونولوج والحوار"[2]، كل تقنيات الكتابة السابقة، نجدها في الشعر، كما نجدها في النثر الفني، مع الحفاظ على الاستقلال النوعي المميز لكل منهما عن الآخر، وهذا ما يذهب إليه بارت من أن "الشعر مختلف دوما عن النثر، لكنه لـيس اختلافا في الجوهر بل في الكم"[3]، إذ يتجلى الفرق الكمي ذاك في طريقة التوظيـف، وينسج داخل المتن السردي، ويتجلى في شكل العنصر البنيوي للعمـل، حيـث إن الرواية في استفادتها من الأساليب التركيبية والصياغية للشعر " لا تأخذ من الـشعر

---

[1] بولود، ميشيل: الرواية كبحث، ضمن كتاب الرواية اليوم، تقديم مـالكولم برادبـري، الهيئـة العامة المصرية للكتاب، عمر أحمد شاهين 1996م . ص45

[2] تادييه، جان إيف: الرواية في القرن العشرين. تر: محمد خير البقاعي.الهيئة المصرية العامـة للكتاب، القاهرة 1988م. ص159

[3] بارت، رولان: الكتابة في درجة الصفر، ت:محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري حلـب 2009 ص56

ما يخرج بها عن طبائعها العامة، بل ما يعلي من تأثيرها وثرائها وما يجعل منهـا نصا ذا جمال شائك، ومكنون احتمالي"[1].

ويعمد كتاب الرواية الجديدة إلى العناية بالاختيار، مما يخلق أسـلوبا مفارقـا، يوظف الألفاظ موزعا إياها بانتقائية لتحقيق جمالية النص، ويشحنه بـدفق شـعري فياض، يجعل الرواية "أهلا لاقتبال إرث الشعر القديم برمته"[2]، كما يقول بوتور.

ومع الكتابة الإبداعية الجديدة لم تعد الشعرية خصيصة للشعر، بل إن الروايـة الجديدة أدخلت إلى متنها عناصر تشكيل الشعر، ولم يعد توظيف المجاز في المـتن الروائي مجرد عنصر تزويقي، خارجي، يمكن الاستغناء عنه، و "إن الرأي الـذي يقصي كلية النثر الروائي عن مملكة الشعر باعتباره تشكلا بلاغيا محضا، يعبر عن وجهة نظر مغلوطة"[3]. وهذا ما تحققه الأعمال نماذج الدراسة.

---

[1] العلاق، علي جعفر: شعرية الرواية، مجلة علامات في النقد. ج23مجلد6 النادي الأدبي بجدة. مارس 1997 ص99

[2] بوتور، ميشيل: بحوث في الرواية الجديـدة ، ت: فريـد أنطونيـوس، منـشورات عويـدات بيروت،1986 ط1 ص16

[3] باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، ت: محمد برادة .رؤية للنشر القاهرة 2009 ط1. ص73

الفصل الأول

شعرية العنوان

يؤدي العنوان وظيفة إعلامية بالدرجة الأولى للعمل الموسوم به، لكنه لا يقتصر على تلك الوظيفة، إضافة إليها فهو دال سيميائي يسم العمل الأدبي, ويموضعه بين الأجناس الأدبية المتعددة, كما أنه يمثل المرسلة الأولى في علاقة الاتصال الأدبي بين المرسل والمتلقي, سابقا السياق النصي للعمل, ودالا عليه, "بالإضافة إلى دوره في منح الكتاب اسمه وهويته, ومظهرا قصدية المؤلف وخالق أفق التوقع عند المتلقي"[1].

ويؤكد جان كوهن على أن العنونة سمة أساسية في النص النثري، وأن" كل مقال نثري علمي أو أدبي يحتاج بالضرورة على حمل عنوان، والقصيدة وحدها هي التي تسمح لنفسها بعدم حمله (العنوان) مع أننا في هذه الحالة نضطر إلى تمييزها من خلال كلماتها الأولى"[2]. فالنص الشعري قادر على الاستغناء عن العنوان، لكن النثر غير قادر على ذلك. لأن العنوان يؤدي وظيفة الرابط القائم على الإسناد في النثر. لكن "العنونة الشعرية، انزياح وخرق وانتهاك لمبدأ العنونة في النثر، وذلك من خلال الفروقات بين الشعر والنثر، فكوهن يؤكد بأن الفرق بينهما، يكمن في أن النثر أو الفكر العلمي يركز على الانسجام الفكري والترابط المنطقي، وإذا انعدمت القواعد المنطقية فإنها تستحضر لدى المتلقي بشكل بديهي، أما الشعر الحديث فإنه ينبني على الانسجام"[3]، واستنادا على ما سبق فإن عنوانات الأعمال الروائية ذات الملمح الشعري، تستلزم نوعا من التحليل والاستنطاق يجلي تلك الشعرية فيها، لذلك

---

[1] انظر: نجم، مفيد: شعرية العنونة، دورية الراوي, النادي الأدبي بجدة ع37 أغسطس 2007 ص93

[2] كوهن، جان: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر. ت: أحمد درويش، دار غريب للنشر، 2000 ص 191.

[3] حمداوي، جميل: السيميوطيقيا والعنونة. مجلة عالم الفكر. الكويت مج25 ع3 مارس 1997.ص98

فقد أولت الدراسات الأدبية الحديثة العنوان أهمية كبيرة, وقد اهتم جيـرار جينيـت بالعنونة عناية كبيرة، باعتبارها نصا موازيا، يندرج ضمن المتعاليات النصية التـي هي موضوع الشعرية، وأسماها المناص[1]، وقد عد العنونة "مسألة تفرض نوعا مـن التحليل"[2], والعنوان في علاقته بمجمل العمل الأدبي يمثل بنيـة مـستقلة, أو نـصا أصغر, يختزل العمل ويحيل إليه, وهو يملك مقوماته الذاتية الدلالية, التـي تنـشئ علاقة تعالق بينه وبين مجمل النص, حيث إن فقره اللغوي يحول دون قيامه كمنجز نصي مستقل, لكنه يمتلك فضاءه الخاص لتحقيق قدرا من الـشعرية, التـي تعطيـه بعض الاستقلالية عما يحيل إليه, وغياب السياق بدءا يجعل العنوان "يمثـل إشـارة لغوية حرة, وقادرة على استدعاء جدول استبدالاتها, كذا جدول توزيعاتها الممكنـة, وثالثا كافة الخطابات التي لعبت دورا توسيميا من قبل"[3]. وفي ضوء العلاقة الجدلية بين العنوان والنص تبرز الشعرية كأحد المعالم الجمالية التي تـسم العنـوان, فهـو يؤدي "دورا محوريا في تشكيل اللغة الشعرية من خلال علاقة الاتصال والانفصال مع النص"[4], وتجدر الإشارة إلى أن استقلالية العنوان لا تعني بالضرورة انفـصاله عن العمل الأدبي, بل إن " ثمة توازيا شكليا بين العنوان وعمله, الأمر الذي يجعـل ... العنوان مجرد سطح ساكن لا يوحي بما يعتمل تحته من تفـاعلات"[5], وبـسبب طبيعة العلاقة بينهما, إضافة إلى ما يمتلكه العنوان في ذاته من إمكانات دلالية، كـل ذلك يؤدي دورا محوريا في عملية التأويل التي توظف لتحقيق شـعريته, إذ "غـدا جزءا من استراتيجية النص, لأن له وظيفة في تشكيل اللغة الشعرية لـيس بوصـفه

---

[1] بلعابد، عبد الحق: عتبات (جيرار جينت من النص إلى المناص) منشورات الاختلاف، 2008 ط1 ص48

[2] حمداوي، السيموطيقيا والعنونة. ص 106

[3] الجزار، محمد فكري: العنوان وسـيموطيقا الاتـصال الأدبـي, الهيئـة المـصرية العامـة للكتاب,2006 ص71

[4] يعقوب، ناصر: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية, المؤسسة العربية للدراسات والنشر 2004ط1 ص 115

[5] الجزار، وسيموطيقا الاتصال الأدبي، ص 66

مكملا أو دالا على النص, ولكن من حيث هو علامة لها بالنص علاقـات اتـصال وانفصال"[1].

والاهتمام الحديث بالعنونة كعلم مستقل ناشئ من دورها كركيزة بنيوية فاعلـة وأساسية في تجلية العمل الأدبي، وكذلك من خلال الطاقة الدلاليـة التـي تـشرعها للمتلقي فتعمل على تحفيزه لمحاورة العنوان واستنطاقه، فهو يعد "مرجعـا يتـضمن بداخله العلامة والرمز، وتكثيف المعنى، بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قـصده برمته كلياً أو جزئيا، إنه النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص، دون أن تحقق الاشتمالية وتكون مكتملة"[2].

إن العنوان يقوم بدور رئيس في التعريف بجنس العمل الأدبي، إذ يعد "مصطلحا إجرائيا ناجحا في مقاربة النص الأدبي، ومفتاحا أساسيا يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة، قصد استنطاقها وتأويلها، ويستطيع العنوان أن يقـوم بتفكيـك النص، من أجل تركيبه عبر استكناه بنياته، الدلالية والرمزية، وأن يضيء لنا بداية ما أشكل من النص وغمض"[3]

والملاحظ في العنوانات التي اختارتها الكاتبة، أنها تخلو من العنوانات الثانوية، وتكتفي بعنوان رئيس، يتألف من متضايفين، كما تخلو من أسماء الإعلام، ولكنهـا تحمل دلالات تحيل إلى الإنسان على نحو غير مباشر، وتستثمر الجانب التخييلـي، فالذاكرة والفوضى الشعورية، وكذلك السرير كلها من متعلقات الإنـسان، لكنهـا لا تحدد ذلك الإنسان بشكل صريح، وإن كان يتجلى ذلك من خلال معطيات السرد، في ارتباط العناوين بحالات شخوص محددة، لكنها تظل تحمل دلالة الانفتاح على كـل إنسان يجوز أن تتقاطع مواقفه الحياتية مع تلك الشخوص، وفي ذلـك إشـارة إلـى ضياع الفردانية، وانعدام استقلال الإنسان كقيمة ذاتية متفردة، لذلك يبدو العنوان آلة

---

[1] قطوس، بسام: سيمياء العنوان . مكتبة كتانة 2001 إربد الأردن ط1، ص 57-58

[2] حليفي، شعيب: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل . المجلس الأعلى للثقافة القـاهرة ط1 2004م ص10.

[3] حمداوي، السيميوطيقيا والعنونة، ص96.

لغوية إيحائية تتكشف دلالته من خلال عملية التأويل، وهذه إحدى سـمات العنـوان الحديث، فالعنوان متميع الدلالة، وذو حركية، لا تخضع للركود، لأنه – كما يـرى ليو هوك - "لا يسعى أن يصير حقيقة ثابتة، بل فتحا للباب أمام سؤال تتقاطع فـي رفده عدة حقول معرفية ليشكل تساؤلا، ويخلق انتظارا"[1]؛ ليـسهم فـي إذكـاء دور القارئ للقيام بعملية التأويل، خالقا حالة من التشويق، والإثارة، والتحفيز.

1 ـ ذاكرة الجسد: مفارقة المعنوي/ المادي

تتميز عنوانات الأعمال الروائية للكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي بالطاقة الإيحائية التي تمتلكها مما يخلق انفعالا وفضولا لدى المتلقي, كما تمتلـك مقومـات الحداثة الأدبية في بناء الصيغ اللغوية على الخيال الفاعل, و" العنوان فـي الروايـة الحديثة ... لا يكون بالضرورة حرفيا, أو يبغي إعطاء حقيقة "[2] مستقرة .

تتجلى شعرية العنوان في رواية ذاكرة الجسد في المفارقـة التـي يتـضمنها العنوان, حيث الانزياح جاء من إسناد الذاكرة إلى الجسد, بينما الواقـع أن الـذاكرة مرتبطة بالدماغ أصلا, وفي هذا العمل فإن "العنوان, بمـا هـو إشـارة سـيميائية تأسيسية, قد يدفعك إلى إعادة القراءة لأنه يفجر فيك طاقات جديدة, وكأنه مع العنوان يبدأ فعل القراءة, ومن ثم فعل التأويل"[3].

فالذاكرة عادة تتكون بخبرات الحياة المختلفة, ويتم اكتساب الخبرات الحياتيـة عن طريق الحواس الخمس في الجسد, وتتأثر الذاكرة بمدركات الإنـسان, يتبعهـا تكيف الدماغ مع تلك المعطيات, إذ " يخضع بناء الدماغ للتعديل بطرق فريدة حتـى يستطيع الاحتفاظ بالذكرى"[4].

وتتبدى الشعرية في العنوان من خلال آلية الخروج عـن المـألوف أو كـسر التوقع الذي نشأ من الإسناد اللفظي بين الذاكرة والجسد, إذ إن الذاكرة من متعلقـات

---

[1] حمداوي، السيميوطيقيا والعنونة ، ص16.

[2] حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ص 16.

[3] قطوس: سيمياء العنوان، ص36.

[4] كاندل، سكواير: الذاكرة من العقل إلى الجزيئات . ت : سامر عرار, مكتبـة العبيكـان2002 الرياض ط1 ص375.

الدماغ واقعا, ولكنها في العمل الروائي جاءت مخصوصة بالجسد, وكأنما له ذاكـرة مختلفة عن ذاكرة الدماغ المألوفة, أو أن لبطل العمل خصوصية لا يمتلكها غيره .

كما تتجلى الشعرية في التوظيف اللغوي إذ يكون السارد هـو البطـل الـذي يعرض للمتلقي ذاكرته مكتوبة, ويستخدم ضمير المـتكلم الـذي: "يجعـل الحكايـة المسرودة أو الأحدوثة المروية مندمجة في روح المؤلف فيذوب الحـاجز الزمنـي الذي ألفناه بين زمن السرد وزمن السارد ويجعل ضمير المتكلم المتلقـي يلتـصق بالعمل السردي ويتعلق به أكثر ... ومن شأن ضمير المتكلم أيـضاً أنـه يـستطيع التوغل في أعماق النفس البشرية, فيعريها بصدق ويكشف عن نواياها بحق"[1]. وهذه الأمور مجتمعة تجعل القارئ يتماهى مع العمل الأدبي .

ويجب أن لا يفوتنا هنا ما لهذا الانزياح في العنوان من دلالة أصيلة في مجمل العمل الروائي, وطريقة تلقيه, حيث "إن العنوان يشكل مرتكزا دلاليا يجب أن ينتبـه عليه فعل التلقي, بوصفه أعلى سلطة تلق ممكنة, ولتميزه بـأعلى اقتـصاد لغـوي ممكن"، كما يرى أندريه مارتن[2] .

ويحفل المتن الروائي بالعبارات, والجمل المتعالقة مع دلالة العنوان، ومن تلك العبارات :

(نحن لا نشفى من ذاكرتنا

ولهذا نحن نكتب, ولهذا نحن نرسم, ولهذا يموت بعضنا أيضا . "[3]

إذ يوحي هذا المقطع بأن الإصابة بالذاكرة (المرض) تعطي البطل, (الـسارد هنا) مسوغا لكتابة سيرته الروائية, فهو وإن كان يحملها في دماغـه, كجـزء مـن خبرته الحياتية فإن ذلك غير كاف بالنسبة إليه, إذ يرى في تجربته مـا يـستحق أن يعرف ويحمل من قبل الآخرين, رغم أنه يحمل ذاكرته ظاهريا من خلال الإعاقـة البادية على السطح في جسده ممثلة في فقد ذراعه, فإن الكتابة هنا تـأتي لتحـاول

---

[1] مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية, عالم المعرفة240, الكويت 1998, ص159

[2] مارتن، أندريه: مبادئ ألسنية عامة، ت: ريمون رزق بيروت دار الحداثة 1990 ص223.

[3] مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط22. 2007م، ص7.

تفسير تلك العاهة /الذاكرة. مما يساهم في تقدير حامل الذاكرة حق قدره خصوصا وأنه لم يكن في عاهته ما يخجل, بل إن فيها ما يدعو للفخـر والاعتـزاز, فبطـل الرواية خالد قد فقد ذراعه بسبب إصابته برصاصة أثناء مقاومة المحتل وفي سعيه لتحرير وطنه, وذلك مدعاة للفخر وموطن للشرف.

وهذه العاهة الناتجة عن الفعل النبيل المتمثل في المقاومة؛ يذكر بالتـضحيات التي قدمها البطل في سبيل وطنه, الأمر الذي مكن الوطن من انتزاع الاستقلال بأثر تلك التضحيات, وتحقق ذلك الحلم الذي ضحى من أجلة مليـون ونـصف المليـون شهيد, لكن الخيبة سيدة الموقف فها هو الوطن يسقط ضحية مرة أخرى؛ لكن هـذه المرة على يد أبنائه,, فهو يرزح الآن تحت استغلال من نوع آخر، ويتعرض للسلب والنهب بأيدي المنتفعين من أبنائه, ممن غدروا بالثورة وتربعوا على رقاب الشعب، ونهبوا خيرات البلاد, وكم بين الاستقلال والاستغلال من مفارقـة, وكـم أحـدثت المسافة الفاصلة بينهما من خيبة, كما تتجلى الخيبة الأخرى في أن الوطن لا يميـز بين الشريف والخائن, كما لا يتذكر من ضحى من أجله ومن سرقه, ولا يقيم اعتبارا لمن دافع عنه, يفهم ذلك من موقف الجمركي على حدود الوطن الذي ينظر بريبـة إلى الأبطال الذين كانوا سببا في استقلال وطنه.

الجمركي معادل للوطن هنا فهو حين لا يستطع أن يميز بين العابرين أمامه, ولم يتذكر ميلاد الاستقلال الذي بعمره لم يتذكر ماضيه, ولم يفلح الجـسد/الـذاكرة الماثل أمامه في تذكيره بتاريخ ابتداء عمره, بل إنه لينظر للبطل نظرة ارتياب وشك, وبالتالي قد يكون الاستقلال مثله لا يتذكر آباءه الذين كانوا سببا في وجوده .

تراه وطنا بلا ذاكره؟

ويأتي السرد محاولة لتذكير هذا الوطن، ومواطنيه . تذكيره بآبائه عن طريق الجسد ابتداء, والكتابة ثانيا .

إن غياب ذراع البطل هو سبب حضور - أو استحضارها – فأول ما يلفـت نظرنا في القميص هو الزر المفقود, كما أن الكاتبة هنا " عوضت الذاكرة الحاضرة

باليد الغائبة "[1], مما يدفع إلى التساؤل المشروع : ما هو السبب في فقد هذا الرجـل ذراعه؟ وأفترض هنا أن تكون العلاقة الجدلية بين الحضور والغياب هي المحـرك والباعث للذاكرة, لكن ربما لا يمكن إدراك السر الحقيقي في تلك العاهة بناء علـى الظاهر, خصوصا وأن كل شخص معرض لأن تصيبه تلك العاهـة, فيـأتي دور الكتابة لتكون الشارح والمفسر والحامل لتلك الذاكرة .

وتتجلى الكتابة كنشاط علني للذاكرة الصريحة في مقابل الذاكرة الـضمنية التـي يحملها الجسد, ويتم استحضار تلـك الـذاكرة الـصريحة عـن طريـق التـداعي والاستدعاء.

يقول عالما النفس سكواير و كاندل بناء على دراستهما : (أثبتت الدراسات أن الفرد يمتلك داخل الدماغ تمثيلا صريحا للجسم) [2].

إذا ما سلمنا بذلك فهل يتمثل دماغُ البطل النقص الحادث في جسده؟

وهل ذلك العطب الجزئي في الدماغ, - على افتراض حدوثه - يؤثر علـى الذاكرة فيفقد صاحبها جزءا من ذكرياته ؟ تبدي عبارة " نحن لا نشفى من ذاكرتنا"، أن الذاكرة هنا عارض مرضي, يكمن الشفاء منه ببعض الحيـل منهـا : الكتابـة, الرسم, أو الموت / فهل يتساوى فعل الكتابة مع الموت .

إذا كان الموت يمثل الخلاص لإنسان مأزوم, فإن هذا - وهذا فقـط - وجـه الشبه الوحيد بين الموت والكتابة, حيث الكتابة تمثل ذاك الخلاص للكاتب, وما عدا ذلك فالفعلان يقفان على طرفي نقيض .

يختار الموت من لا قدرة له على الإبداع ؛ بينما ينحاز للإبداع من لا يستكين خاضعا أمام الموت، لذلك كانت الكتابة هي الخيار الأنـسب لرجـل اعتـاد علـى المقاومة, وألف عدم الاستكانة, ولكن كيف تكون الكتابة سبيل الخلاص ؟

---

[1] قطوس، سيمياء العنوان، ص124

[2] كاندل، الذاكرة من العقل إلى الجزيئات، ص 377.

أعن طريق البوح وحسب ؟ كما يرى علماء النفس وأطباء التحليل النفـسي أن في التعبير عن الرغبات المكبوتة خلاص وراحة للمريض, أم إن لهذا البوح غايـة أخرى وبعداً خفياً يسعى الكاتب لتحقيقه ؟

يقول رولان بارت في سياق مختلف, لكني أرى أنه ينطبق على هذا العمل : (إن النص ما عاد نشاطاً بريئاً، أو بئراً معزولة عن هواء العالم...)[1].

إن بطل الرواية أصيب بعاهته في المقاومة وفي سعيه لتحريـر وطنـه مـن المحتل الأجنبي, وذلك أمر يعتز به كل مناضل .

ولذا يحاول السارد هنا تضليلنا وإيهامنا أنه إنما يكتب ليـتخلص مـن عـبء الذاكرة, نعم هو يكتب ليتخلص من عبء ذاكرته المفردة المحمولة فـي شخـصه, يكتب ليشيعها بتحويلها إلى ذاكرة جماعية لكل أبناء الوطن, عن طريق كتابة سـيرة تلك الذاكرة, فبدءا أصبح الجسد ذاكرة, لكن لم يكن كافيـا ليحقـق رغبـة الكاتـب بالحصول على التقدير, والاعتراف ببطولته, وتثمين تضحياته, فأراد إشـراك كـل القراء معه, وإن كان أوهمنا بذكاء منه إنما يريد التخلص منه .

ثم إن السارد أراد بالإضافة إلى ذلك أن يقدم لأبناء الوطن نموذجا حيا على ما يجب فعله تجاه الوطن من قبل أبنائه, على كل فرد أن يقدم قربانه في سبيل ما يحقق رفعة الوطن ومكانته وعزته, لا أن يستغله بعد أن يعتلي صهوته, أو يدبر المكايـد ضده، أو يغتاله للربح من جراحه, فهو يريد أن يقول لهم ها أنا أحمل عاهتي التـي أصبت بها في حرب التحرير من أجل الـوطن, علـيكم أن لا تنـسوا الاسـتقلال, والفدائيين الذين بذلوا كل شيء لأجل تحقيقه .

وهنا " نستطيع أن نتحدث عن شعرية لغة الجسد التي عجـز جمركـي عـن قراءتها, لأنه أمي, وعن شعرية الصمت بما هو إدانة للصمت "[2].

ونود الإشارة من خلال عملية إحصائية، إلى أن الكاتبة قـد عمـدت إلـى استثمار ما أسماه والترج أونج الصيغ حيث "كل أشكال التعبير والتفكير تقوم علـى

---

[1] العلاق، شعرية الرواية، ص123

[2] قطوس: سيمياء العنوان، ص 127

الصيغ إلى درجة ما، بمعنى أن كل كلمة وكل معنى معبر عنه في كلمة هو نوع من الصيغة من حيث هي طريقة جاهزة في ترتيب مواد الخبرة، وتحديد الكيفيـة التـي تنتظم بها الخبرة، والتأمل عقليا، ووضع الخبرة في كلمات وهو ما يعني تحويرهـا إلى حد ما على، أقل تقدير، يمكن أن يعمل على استعادتها"[1].

وقد وظفت الكاتبة تلك التقنية بشكل كبير في رواية ذاكرة الجسد، وعلى نحـو أقل في روايتي فوضى الحواس، وعابر سرير، حيث بلغ عدد المرات التـي وردت فيها لفظة "ذاكرة" في مجمل العمل مائة واثنتين، بينما وردت كلمة "جسد" في نفـس الرواية تسعا وتسعين مرة، ولم ترد متضايفتين معا سوى في عنوان العمل، أما مـا عدا ذلك فوردت كل كلمة في سياقها الخاص، دون تعلق بالأخرى، وذلك الحـضور الكمي وظفته الكاتبة بشكل فني باستثمار آلية الانزياح في أغلب المواضع، لتخلـق جمالية، وتحمل اللفظة بطاقة شعرية متنوعة في كل مرة ترد فيهـا. مـستندة إلـى الطاقة الدلالية القابلة للتأويل، التي قامت أساسا على خرق اللغـة المعياريـة فـي مواطن إيراد تلك الكلمات.

2ـ فوضى الحواس: تجليات الخراب والتشوه

من الوظائف الأساسية التي ينهض بها العنوان الإيحاء وفق جيرار جينت[2]، فتعد رواية فوضى الحواس مثالا مناسبا لتلك المقولة إذ نرى في العنوان إيحاء يتمثل المتن القصصي للعمل, فإذا كانت الفوضى نقيض المنطق، ففي هذا العمـل تتجلـى الفوضى في مجمل الأفعال الصادرة عن الشخوص, وفي استجاباتهم المتباينة وردود أفعالهم المتناقضة تجاه مثير ما, وتتمظهر الفوضى بدءا بالمغامرة الفرديـة لبطلـة الرواية, حيث تخلق كائنا ورقيا خياليا يحدد لاحقا مسار الراوية السلوكي أولا, ثـم الانفعالي تاليا, ويفرض عليها تفاصيل واقع حلمي, فتتبع وهما خلقته علـى بيـاض الصفحات، في استجابة متنافية مع العقل.

---

[1] أولج، والترج: الشفاهية والكتابية. ت: حسن البنـا عـز الـدين. عـالم المعرفـة . الكويـت ع182.فبراير1994 ص 79

[2] بلعابد، عتبات، ص82.

كما يتجلى المظهر الآخر في تنافي الواقع مع المنطق في زواج البطلة وهـي ابنة البطل الشهيد, من ضابط كبير يعد نموذجا حيا للمنتفعين مـن العـسكر الـذين أرهقوا كاهل الوطن, وكأنما كل ما قدمه الشهيد المناضل والد البطلة إنما ليستمتع به هؤلاء المنتفعون, وكأن أحلامه كلها قد أزهقت، ووصاياه كاملة بوصـفه مناضـلا صاحب حكمة قد اغتيلت, وغدرت؛

والمظهر الثالث للفوضى يتضح مـن خـلال اسـتخدام العنـف والإقـصاء والاغتيالات لكل ما هو إنساني من قبل الحكومة، وتلك القصدية الصارخة من قبلها، ممثلة في يدها الطولى (العسكر) ضد الشعب, وداخل الوطن الذي ضحى الكثيـر من أبنائه لاستقلاله, ثم تتعماق داخل كيان الوطن الأكبر العالم العربي, ممثلا جزئيا في احتلال الكويت على يد شقيق كان الأجدر به أن يدافع عنه ويحميه في مواجهـة العدو المشترك, لا أن يحتله ويصبح هو العدو الذي يفترض مقاومته .

وإذا كان العنوان لدى رولان بارت "عبارة عن أنظمة دلالية سيميولوجية تحمل في طياتها قيما أخلاقية واجتماعية وأيديولوجية "[1] . كما أنه "علامة مشبعة برؤيـة العالم يغلب عليها الطابع الإيحائي إضـافة إلـى وظيفـة الإعـلان التـي تـرتبط بالإيديولوجيا باعتباره مقطعا إيديولوجيا "[2] .

فتبرز دلالة الفوضى في محمول العمل الروائي في فوضى الحواس, وإذا مـا كانت الإيديولوجيا تمثل موقفا من العالم, فإن الكاتبة هنا تسجل موقف احتجاج ضـد ذلك العالم الذي تعمه الفوضى ويسوده التخبط, حيث إن إدراك الفوضى في العـالم يتم عن طريق الحواس الإنسانية, فإذا ما كانت الفوضى تحكمه, فإن الـذهول مـن الذي يصيب المتابع من هول الواقع القائم قد يسبب اضطرابا في الإدراك وضـبابية في الرؤية, ويستبد الشك بالمرء, حتى يدفعه للتساؤل عما يدرك أحقيقة أم وهم؟ يبدأ حينها يشك في صدق ما توصله إليه حواسه وفي صحة ما يعي فقط لأن الواقـع

[1] بارت، رولان: المغامرة السيميولوجية، ت: عبد الرحيم حزل مراكش 1993 ص25 .
[2] نجم، شعرية العنونة، ص95.

أسوأ من أن يحتمل, وأكثر سريالية من الخيال, لذلك تمسك الحيرة بزمام الحـواس, وتقودها نحو الفوضى .

ويجدر بنا التأكيد هنا على ما ذهب إليه ناصر يعقوب في أنه "مهما كان العمل في علاقته مع المشار إليه (المرجع) فإننا لا نستطيع أن نصف العلامات بأنها ذات بعد توصيلي محض "[1].

وتتجلى لوحة لا عقلانية مثال صارخ على تسيد الفوضى, يصبح فيها قبر ما هو الملجأ الأخير الذي نبحث لديه عن السكينة, ونفتش عنده عن الإجابة؛ حين لا نجدها لدى الأحياء, والمفارقة الأكثر ألما, أن تستبد بنا الحاجة لزيارة قبر في يوم العيـد, وهو يوم المفترض فيه أن يكون يوما للبهجة والفرح, لكن الواقع, أو ربما فوضـاه هي ما يقودنا للاستئناس بملامح أموات يعلوها غبار الرحيل, وتغدو تلك العادة بفعل الغرابة المستمرة مألوفة ومستمرأة, تمارس بشكل دوري, حيث يـصبح مقبـولا أن نبحث لدى الأموات عن إجابات للحياة,

تقول الساردة :

" اليوم أيضا, ككل المرات التي كان يضيق بي فيها القدر,

وتخذلني الحياة, تقودني خطاي نحو هذا الشبر من التراب, أنبش

فيه عن أسئلتي الكثيرة "[2]

حينما يكون الواقع أكثر غرابة من الخيال, ويضيع المنطق في لجج الفوضـى, يكون مثل ذلك التصرف مقبولا ومعقولا, كما أصبح مألوفا هـروب الإنـسان مـن الإحباط وضياع الأحلام وتحقيق السعادة والاستقرار، نحـو التطـرف الأصـولي, وتغيير هوية الإنسان وانتماءاته, وولائه, حتى يغدو اسـتهداف المختلفـين - مـع صاحب هذا التوجه أو ذاك - من أبناء الوطن البوابة المشرعة لتحقيق اللذة المفقودة, والمتع المنشودة, كما يسهل قتل الإنسان, في سبيل أنانية عمياء, ووهم داهم .

---

[1] يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية ،ص 110

[2] مستغانمي، أحلام: فوضى الحواس، منشورات أحـلام مـستغانمي، بيـروت، ط14، 2004، ص.202

كما تتجلى الشعرية في رواية فوضى الحواس فـي العلاقـة بـين العنـوان الرئيسي, والعنوانات الفرعية, فرواية فوضى الحواس هي الوحيـدة فـي السلـسلة الروائية للكاتبة المشتملة على عنوانات فرعية بداية كل فصل, فلا نـرى العملـين الآخرين (ذاكرة الجسد, وعابر سرير) يشتملان على أي عنوان فرعي .

وجاءت العنوانات الفرعية في الرواية مكونة من كلمة مفردة, وهذه المفـردات ذات إيقاع واحد متماثل في النطق, كما تتشابه في دلالاتها تقريبا : **(بدءا, دومـا, طبعا، حتما, قطعا),** مما يعطي إيقاعا موحدا للفظ الكلمات," ومما يتّصل بالـشعرية في الرواية, الإيقاع الذي تخلّل أحداثها، وحواراتها، ومظاهر السرد فيها".[1]

ولا تقتصر شعرية العنوانات الفرعية على الإيقاع الموحد, بـل إن التـشكيل البصري لكتابة تلك العنوانات إضافة إلى المعنى لكل مفردة, تحمل طاقـة شـعرية إيحائية ثرة, حيث ترد الكلمة مفردة, بخط عريض في الركن الأيـسر مـن أسـفل الصفحة, وتحتها خط فاصل يمتد من أول السطر حتى آخره, يعلـو ذلـك بيـاض الصفحة دون كتابة, وكأنما تسعى الكاتبة بتلك الكلمات الحاسمة, إلـى وضـع حـد فاصل للفوضى السائدة, فقد استخدمت عنوانا للفصل الأول كلمة **(بـدءا)** وذلـك يوحي ببداية جديدة تختلف وتفصل العالم الخارجي عن العمل الأدبي, ثم تـلا ذلـك استخدام **(دوما)** ليؤكد انسياب الفوضى للداخل, فحاولت أن توظف كلمـات أكثـر حزما, كـ **(طبعا, حتما, قطعا)** فهي تدل "على القَطْع والحسم"[2], لتميـز الفـصل القادم عن الفصل السابق حتى لا تمتد الفوضى إلى الفصل الذي يليه, لكنها تخفق في كل مرة فتستخدم لفظا جديدا, ويتكرر مشهد الفوضى ويستمر في الرواية حتى يمتد إلى نهايتها؛ ثم إلى العالم الخارجي بعدها, وكأنما كان الإخفاق فـي إيقـاف تلـك الفوضى هي السمة الملازمة للعالم حولها, فنجدها تختم الرواية بعلامة الحذف, النقط الثلاث (. . .) " التي تستخدم للدلالة على كلام محذوف ... وذلك إذا أراد الكاتب

---

[1] فريحات، عادل: مرايا الرواية، منشورات اتحاد الكتاب العرب 2000م، ص 120.

[2] فريحات، مرايا الرواية ، ص 105

أن يذكر شيئا إلا أنه لم يشأ إكماله ..." [1] ويدل ذلك على استمرار الفوضى وانسيابها من العمل الأدبي إلى العالم خارج النص, وبالتالي يكون عبور هذه الفوضى بالنص إنما ليقدم لنا موقف الكاتبة الأخلاقي منها, ويؤكد على استمرارها في تهشيم كل القيم الإنسانية, في العالم الخارجي, إنما للفوضى حسنتها بإنجاز هذا العمل وكأنما هي هنا فقط, وفي أضيق حدودها, بين مزدوجين كانت (الفوضى الخلاقة) .

ومما يعكس الجمالية الشعرية، ذلك التقاطع الذي يشف عن نفسه مـع بعـض الآراء النقدية، التي ترى في أسلوب التعبير عن الفوضى التي تعيـشها الشخـصية، وطريقة التعبير، حيث استخدمت الكاتبة النوع الأنسب للتعبير عن المتاهة الشعورية التي شكلتها الفوضى، وهو ما تذهب إليه "كامينسكي" من أن الكاتب "الذي ينظر إلى الحياة على أنّها فوضى وبلا ترتيب، فإن الشكل المفتوح في الرواية أنسب لـه"[(2)]. على شريطة أن يقوم العمل بوظيفته الجمالية عن طريق خلق شعرية متعالية، أو قد يكون خلق الشعرية متحققا بسببها، مقودا بحالة من جنـون الإبـداع، فكمـا يـرى ريمبوند أن "الشعر من النمط الترابطي أو النبوئي يتطلـب فوضـى فـي جميـع الحواس"[3].

3ـ عابر سرير والإيحاء الإيروسي

إذا كان العنوان يؤسس "لشعرية من نوع ما, حين يثير مخيلة القارئ, ويلقي به في مذاهب شتى من التأويل، ويستفز كفاءته القرائية من خلال كفـاءة العنـوان الشعرية"[4], فإن المعول عليه لتحقيق الفاعلية القرائية هو التأويـل بتـأثير المنجـز النصي للعنوان, ويتحقق ذلك بمساءلة كافة الانفعالات النفسية والفكرية التي يثيرهـا

---

[1] الرواشدة، سامح: المدخل إلى الترقيم والإملاء والنحو, , دار رنـد 1999، الكـرك ـ الأردن ص18.

[(2)]هالبرين، جون: نظرية الرواية، مقالات جديدة. ص 327. نقلا عن صالح، نضال: المغـامرة الثانية، اتحاد الكتاب العرب، 1999،ص 103.

[3] فراي، نورثروب: الماهية والخرافة. دراسات في الميثولوجيا الـشعرية. ت: هيفـاء هاشـم. منشورات وزارة الثقافة السورية 1992 ص211

[4] قطوس، سيمياء العنوان، ص 58

عنوان ما في المتلقي, " من خلال الوقوف على توجهات عـدة تفرزهـا تركيبتـه الاختزالية الباعثة على الاستقراء "[1], ولما يشتمل عليه عنوان عـابر سـرير مـن إمكانات نصية فإن عملية التأويل تسهم في استنطاق شعريته ، وتعد مقولة إمبرتـو إيكو: "إن على العنوان أن يشوش الأفكار لا أن يحصرها "[2] أبلغ توصـيف للحالـة الإمكانية التي يتمتع بها عنوان عابر سرير ، فهو بما يقدم للمتلقي من إيحاءات يفتح إمكانية الاستنطاق لشعريته بمستوى كبير ، وتظهر أدبيته في ثلاثة تجليات :

أولا: في المفارقة اللغوية مع العبارة الشائعة (عابر سبيل) ؛ إذ ألفت الذائقـة هذه المقولة، حيث يستدعي الذهن مباشرة كلمة سبيل عند سماع كلمة عـابر، لكـن العنوان هنا يأتي ليخرق تلك القاعدة, ويكسر أفق التوقع لـدى المتلقـي بالانزيـاح التناصي، مما يربك المتلقي، ويحقق شعرية العنوان .

ثانيا: في إيحاء الشهوة، الذي تقدمه العبارة، وما تثيره في ذهن المتلقـي مـن دلالة إيروسية ، وما يحجبه العنوان من مفهوم حقيقي لهذا العبور ؛ إذ إن الـسرير مرتبط بممارسة الحب لدى المتلقي، والعبور يأتي لتحقيق المتعة الجـسدية علـى السرير، فهو ليس مكان للإقامة الدائمة، بل مكان لقضاء وطر ثم مغادرته، فالعلاقة به علاقة عبور لا أكثر، وهنا يحقق العنوان الوظيفة الانتباهية بالإضافة إلى الوظيفة الجمالية، كما يعددها رومان ياكبسون[3]، حيث يكون الحديث عن الجنس مما يجـذب المتلقي، ويثير انتباهه ويغريه، في مجتمع يعد استحضار سيرة الجنس فيه نوعا من التابو، لا ينبغي الاقتراب منه .

---

[1] السعدية، حليمة: العنونة والعلامة النقدية في التراث رسالة ماجستير . منتديات مكتبتنا العربيـة : http://almaktabah.net/vb/showthread.php?t=20643

[2] قطوس، سيمياء العنوان ، ص49.

[3] ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية . ت: محمد الولي ومبـارك حنـون. دار توبقـال الـدار البيضاء،1988ط1 ص30 وما بعدها.

ثالثا : تتحقق شعرية العنوان في التناص، إذ إن " خلف العنوان ، ثمة منظومة من الإحالات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى"[1]، حيث يتناص العنوان مع قـصيدة السرير لأمل دنقل بعنوان السرير[2]، حيث يكون المريض مجرد عابر على سرير في المشفى، يغادره إلى إحدى وجهتين، وهذه الحال توافق حال زيان في رواية عـابر سرير:

الأسرة دائمة

والذين ينامون سرعان ما ينزلون

نحو نهر الحياة لكي يسبحوا

أو يغوصوا بنهر السكون [3]

ويدرك المعنى لعبور السرير في النص الروائي، وينكشف غموض العنوان ، بقراءة مجمل النص، فـ" المتلقي لا يستطيع فك شيفرة العنوان إلا بقراءة النص، ثم بالعودة إلى العنوان "[4] فبعد قراءة العمل يتبين التناص في معنى عبور السرير بـين عنوان الرواية (عابر سرير) والمعنى الذي أشار إليه أمل دنقل في قصيدته، إذ تكون العلاقة بين المريض والسرير مبنية على الإقامة المؤقتة من قبل الأول ثم مغـادرة للحياة أو الموت ، فنرى بطل الرواية زيان في علاقته بسرير المرض محـدودة لا يلبث أن يغادر بعدها إلى الموت، فهو مجرد عابر على سرير .

وبقراءة العمل تفتح مغاليق العنوان، ويتبين القارئ تمثيل العنـوان لاسـتباق الحدث في الرواية .

---

[1] فوكو، ميشيل: حفريات المعرفة .ت سالم يفوت . المركز الثقافي العربي بيروت ،الدار البيضاء 1987ط2 .ص23

[2]دنقل، أمل: أوراق الغرفة 8، الأعمال الكاملة مكتبة مدبولي- القاهرة 1987، ط3 ،ص372

[3] دنقل، أمل: أوراق الغرفة 8، ص 373.

[4] قطوس، بسام: سيمياء العنوان، ص 43

الفصل الثاني
شعرية الرمز

لا يراد بالرمز هنا المعنى المعجمي المتعارف عليه، بمعنى "شيء ينوب عن شيء آخر"[1]، كنيابة الاسم المكتوب عن المسمى الواقعي، كما أنه ليس ما يطلق عليه الترميز، بمعنى "صور النماذج البدئية الكبرى التي تتغنى بها الإنسانية"[2]، وتوظيف تلك الرموز - أسطورية كانت أو دينية أو غيرها - بل إنه أقرب إلى الشفرة الرمزية التي " يتمكن السرد وفقا لها من أن يمتلك بعداً رمزياً"[3]، لا في مجموعه بل في جزئياته، حيث يمتلك السرد دلالة في جمله النحوية وألفاظه ومقاطعه السردية التي تعامل كـ "شبكة من الشفرات التي تجعل العلامات الموجودة على الصفحة تقرأ كنص خاص"[4] ؛ يمكن تأويلها للوصول إلى معنى أعمق، يدرك من خلال سياق السرد، ويتوافق مع السياق العام له، وبالقدر نفسه مع التجربة النفسية للمؤلف المنتظمة داخل العمل، حيث يؤسس النص "من حيث كونه فعلَ اختراعٍ لأرموزة جديدة، ويطرح علاقة متبادلة بين عناصر معبرةٍ ومعطيات مضمون ما، كان النسق الدلالي قد حدده ونظمه "[5]، ويوظف الملفوظ السردي - الذي له دلالة مباشرة أو غير مباشرة - ليصل إلى معنى آخر يتسق مع النظرة

---

[1] فروم، إريك: الحكايات والأساطير والأحلام. ت صلاح حاتم .دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا 1990 ط1 ص18

[2] ريكور، بول: نظرية التأويل. ت: سعيد الغانمي . المركز الثقافي العربي الدار البيضاء 2006 ط2 ص95

[3] برنس، جيرالد: المصطلح السردي . ت: عابد خزندار ، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة 2003 ط1 ص228

[4] السيد، إبراهيم: نظرية الرواية . دار قباء، القاهرة ،1998 ط1 ص97

[5] إيكو، إمبرتو: القارئ في الحكاية. ت أنطوان أبو زيد. المركز الثقافي العربي الدار البيضاء 1996، ط1 ، ص238.

الكلية داخل العمل الروائي، وينبني عليها؛ وهو يتقاطع مع ما يعرف بمعنى المعنى لدى البلاغيين .

وقد آثرت استخدام لفظ (الرمز) بدلاً من الترميز لتجنب الالتباس الذي قد يفهـم منه أن المراد هو الترميز بدلالته كمصطلح والذي يعني: "توسيع الاستعارة حتـى تخرج عن حدود الجملة فتصبح حكاية تطول أو تقصر"[1] وتكون "الحبكة فيهـا [أي الحكاية] قابلة للتحليل والتفسير على أكثر من معنى واحد" [2] .

ولا يعني الرمز كذلك دلالة اللفظ على معنى خارجي قار؛ كمـا هـي الحال في الترميز الديني بصفة عامة، أو لدى الصوفية بصفة خاصة فـي توظيـف رمز الخمر أو حروف الهجاء، أو غيرها من الرموز في مقولاتهم، والتـي تحمـل مدلولات محددة، "بالإمكان بناء علم دلالة لها، أي نظرية تفسر بنيتها مـن خـلال المعنى أو المغزى"[3] أو كما هو الحال "لرمزية الشجرة في علـم الأسـاطير وعلـم الأديان"[4] أو كما هو الترميز الفلسفي لدى أفلاطون .

يستند إدراك مغزى الرمز بشكل أساسي على عملية التأويل للبنيـة "الدلاليـة المنطوية على معنى مزدوج"[5]، وفي حدود الدلالة السيميائية للملفوظ بوصفه علامة قصد إليها المؤلف النموذجي، ومتجاوزاً له في الآن ذاته؛ إذ إن مدار عمل الرمـز هو الطاقة الإيحائية داخل الملفوظ، بما أنه (الرمز) "يحمل ظلالاً عميقة تسهم فـي تعددية المعاني وتستثير المتلقي"[6]، دون الوقوف على الدلالة الحرفية للملفوظ، وهذا

---

[1] لؤلؤة، عبد الواحد: موسوعة المصطلح النقدي ، المؤسسة العربية للدراسات والنـشر بيـروت 1993م ط1، ج4، ص 367

[2] لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي ، ص 293

[3] ريكور، نظرية التأويل، ص95.

[4] إيلياد، مرسيا: الأساطير والأحلام والأسرار ، ت حسيب كاسوحة ، منشورات وزارة الثقافـة، دمشق2004 ص20

[5] ريكور، نظرية التأويل ، ص84.

[6] الرواشدة، سامح: منازل الحكاية دراسات في الرواية العربية. دار الشروق، عمان 2006 ط1 ص148

المستوى من التحليل هو ما يسميه تودوروف (موت الكلمات) حيث "لا بد أن تختفي الكلمات ولا يبقى سوى المعنى المتجاوز ألفاظ الجملة "[1] مما يسهم في رفع درجـة شعرية الرمز داخل العمل الأدبي، بما يحمله من فائض للمعنى، وبما يحملـه مـن سمات اللغة الشعرية "بوصفها قلباً للغة اليومية، لا تتجه للخارج، بـل تتجـه إلـى الداخل، نحو الباطن "[2] للمنجز النصي، وتكون حدود التأويل محصورةً ضمن إطار الرؤية العام داخل السرد، حيث يحدد النص بشكل عام النسق الدلالي الذي تتم عملية التأويل داخل حيزه وتحدده حتى تشكل "عملية تعاضد نصي مشروعه، لا تني تؤول ما يحتويه النص وما يضعه المؤلف فيه، من حيث اعتباره إستراتيجية تلفظ"[3]، تنتظم عدداً من التكتيكات (الجمل اللفظية) داخلها دون أن تكون مقصودة لذاتها، ودون أن يعني ذلك هامشيتها، إذ إنها قاعدة العملية التأويلية، والمستند الذي يقوم عليه التحليل. الرمزية هنا "يمكن أن يقال عنها إنها محاولة لاختراق الواقع وصولا إلى عالم مـن الأفكار، سواء كانت أفكار تعتمل داخل الكاتب بما فيها عواطفه، أو أفكار بـالمعنى الأفلاطوني بما تشتمل عليه من عالم مثالي يتوق إليه الإنسان"[4].

إن الدراسة هنا تتعلق أكثر بما يسميه تودوروف: " صيرورة الترميز، حيـث يرمز مدلول أول إلى مدلول ثان"[5]. ولا يقتصر الدال في أوليته الإحالية إلى مـدلول محدد، يقف المعنى عنده، بل تنشأ شبكة من الدوال تتعالق فيما بينها، حيـث يحيـل الدال الأول إلى مدلول، لكن ذلك المدلول يغدو دالآ ثانيا، يحيل إلى مـدلول آخـر،

---

[1] تودوروف، تزفيتان: الأدب والدلالة . ت محمد نـديم خـشفة .مركـز الإنمـاء الحـضاري حلب1996 ط1 ص46

[2] ريكور، نظرية التأويل، ص103.

[3] إيكو، القارئ في الحكاية، ص 238.

[4] تشادويك، تشارلز: الرمزية، ت: نسيم إبراهيم يوسف. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القـاهرة 1992ص46

[5] تودوروف، تزفيتان: الشعرية . ت: شكري المبخوت ورجاء بن سـلامة. دار توبقـال الـدار البيضاء 1990ط2. ص33

وعن طريقه تنشأ جمالية الترميز في العمل الأدبي، حيث "يعتمـل (الترميـز) فـي الملفوظ داخل التركيب" [1].

يركز تودوروف في عملية الترميز على ما أسـماه الخـصائص الرمزيـة للأجزاء التي يفوق حجمها الجملة، ويرى أنها تنقسم إلـى نـوعين، النـوع الأول الرمزية الكامنة في النص، إذ "يحيل كل جزء من النص على جزء آخـر، فتتميـز شخصية ما بأفعالها، أو بتفاصيل وصفية، أو تتدعم خاطرة مجردة بمجمل الحبكة"[2]، ويدال على ذلك بالجملة الأولى في رواية (آنا كارنينا) حيث تتضمن بقيـة الكتـاب بصورة مكثفة.

أما النوع الثاني من تلك الخصائص فالذي وصفه بـ (المافوق – جملي)، فلا يكون كامنا في النص؛ بل "يتعلق الأمر بالتفسير بما شاع للكلمـة مـن معنـى، أي الانتقال من النص الأدبي إلى النص النقدي، وهو ما نرجع إليه عادة عملية التأويـل بصفة عامة"[3]، حيث يتعالق النص الأدبي بالنص النقدي، لإنتاج الدلالة القائمة علـى التأويل، وينشط دور المؤول المبني على معطيات، وقواعد تؤطر عمليـة التأويـل، دون أن يعنى بوصف طرائقه، "ويصبح التفسير حينئذ محاصرا بـدوره بتأويليـات مختلفة أو بقواعد مجردة تحكم عمله الوظيفي؛ ويمكن أن نكتشف أيـضا فـي هـذا المستوى المافوق – جملي المقولات المجازية بعينها، وقضايا المعاني"[4].

ومثال النوع الأول من الترميز الكامن في النص، الذي يحيل فيه جـزء مـن النص على جزء آخر أو تنتظم الإحالة العمل كاملا، نجده متوافرا فـي الأعمـال، فتأتي الجمل الأولى في رواية ما محملة بطاقة رمزية دالة، ومحيلة على جزء مـن العمل الأدبي، وباعتبار الأعمال الأدبية الثلاثة، عملا واحدا في ثلاثة أجزاء، يـشفع لذلك أمور عدة منها أن الشخصيات هي ذاتها في تلك الأجزاء، فبطلة ذاكرة الجسد،

---

1 تودوروف، الشعرية، ص 33.

2 تودوروف، الشعرية، ص 34 .

3 تودوروف، الشعرية، ص34.

4 تودوروف، الشعرية، ص 34.

هي بطلة العملين الآخرين، وشخصية البطل (خالد بن طوبال) تدخل في ثنايا سرد العملين الآخرين، كما يتكرر حضور شخصيات أخرى، وهو ما يؤكد وحدة العمل، ونورد هنا شواهد على تلك الرمزية على النحو التالي:

تحمل جملة رواية فوضى الحواس الأولى اختصارا مكثفا لما ورد في رواية ذاكرة الجسد ، وتكشف طبيعة العلاقة بين البطلين (العاشقين)، وما تضمنته من مفارقات:

" **عكس الناس, كان يريد أن يختبر بها الإخلاص. أن يجرب معها متعة الوفاء عن جوع, أن يربي حبا وسط ألغام الحواس**"[1].

إن الجملة الأولى تشف عن نوع العلاقة القائمة بين البطلين، وطبيعة امتدادها، وما لازمها من سيرورة غير عادية، انعكست على مستوى الأحداث في العمل، وما عاناه البطل من حرمان، حتى غدا حبه مختلفا عن غايات الحب المألوفة، وأصبح البطل عكس الناس في سلوكه ذاك، فهو يريد أن يجرب مع محبوبته الوفاء، دون أن يكون ذلك الوفاء التزاما لمواثيق العلاقة التي قامت بينهما، بل يكون الوفاء التزاما تجاه ما لم يكن متحققا في الواقع الافتراضي لمجريات العمل.

إن كلمة (جوع) هنا، تدل على أمرين : حرمان، وحاجة، حاجة البطل على التواصل الجسدي، وعدم قدرته على تحقيق تلك الغاية التي اتخذت مظهر الجوع، واتسمت بسمة الحرمان. كما أن عبارة (عكس الناس) تختزل طبيعة الشخصية على مستوى النص، التي كانت مناقضة للمنطق العام الذي يحيا به البشر في زمنه، وعكس الناس في غاياته، وسلوكه، عكس الناس على المستوى الفكري، وغاياته على الضد من غايات الآخرين.

أما رواية عابر سرير فتحمل جملها الأولى اختصارا لمجمل العمل الأدبي، لتتكشف أحداثه اللاحقة عن تفسير وتفصيل تلك الجمل: " **كنا مساء اللهفة الأولى, عاشقين في ضيافة المطر, رتبت لهما المصادفة موعدا خارج المدن العربية**

[1] مستغانمي، فوضى الحواس،ص 77.

للخوف. نسينا لليلة أن نكون على حذر, ظننا منا أن باريس تمتهن حراسة العشاق"[1].

إن هذا المقطع، يختزل العمل كاملا، يمكن أن نستشف منه أمورا عدة منها، طبيعة العلاقة التي ستقوم بين الشخصيات، وهي علاقة عشق، بالإضافة إلى نوع الشعور السائد الذي تحمله دلالة كلمة الخوف، ويمكن أن تدلنا كذلك على المكان الذي ستجري فيه أحداث الرواية وتفاصيل العلاقة بين العاشقين، وطبيعة امتدادها المكاني لتكشف عن خروج من مكان إلى آخر (خارج المدن العربية - باريس)، كما تكشف عن المحرك وراء الأحداث (المصادفة) .

هذا على المستوى الضمني لوظيفة التقنيات الروائية، أما على المستوى اللفظي، واللغة التي بني بها النص، فتكشف الجملة الأولى عن خرق لغوي ذي دلالة يرتكز عليها العمل، حيث يغدو الخرق اللغوي ثيمة مميزة تكتنف مجمل النص، وتصنع فرادته، وجماليته، وذلك ما نلحظه في العبارة السابقة لجملة فوضى الحواس مثلا، (يختبر بها الإخلاص)، حيث التركيب النسقي الإجرائي يفترض أن تكون العبارة، (يختبر فيها الإخلاص)، لكن الكاتبة تحيد عن ذلك لتحقق من خلال الانزياح التركيبي شعرية لغوية.

وقبل ذلك نجد البناء اللغوي الرامز في أول جملة من العمل في رواية ذاكرة الجسد، حيث ترد عبارة: (ما زلت أذكر) لتختزل النص القائم على عنصر التذكر، الذي انتهجته الكاتبة كحيلة للولوج إلى متن النص، والتي تتحقق بدءا في العنوان، الذي يعد مصاحبا نصيا، ثم تستتبع في مجمل العمل.

كما نلحظ في العبارة الأولى التي تلي تلك الجملة، المنحى الأسلوبي الذي تعتمده الكاتبة في ثنايا النص التالي، والمتمثل في صياغة العبارات الشعرية المكثفة، التي تعد كل منها قصيدة نثر قصيرة، والتي تحقق شعريتها على مستوى تكوينها المستقل، وتزداد فاعليتها الجمالية داخل سياقها تقول العبارة :

---

[1] مستغانمي، أحلام: عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، ط3. 2004م، ص 33.

" الحب هو ما حدث بيننا، والأدب هو كل ما لم يحدث"[1].

فهذه العبارة ومثيلاتها، تستند إلى خرق لغوي مقصود، ومكثف، لكن الخـرق اللغوي في هذه العبارة الاستفتاحية لا يقف عندها، بل يمتد لمجمل العمل، وذلك يشي بأسلوبية بناء النص المرتكزة على تعمد تكرار الخرق اللغوي المقصود لتحقيق غاية فنية.

بينما الروايات الثلاث كعمل أدبي واحد تحمل رمزية دالة عن وضع المبدع في العالم العربي، والنفاق الاجتماعي ..... إلخ .

ذلك ما يمكن أن يقال عن النوع الأول من الخصائص الرمزية في الأعمـال، أما إذا انتقلنا إلى الحالة الثانية، التي تتعلق بالمستوى (المافوق – جملي) فيمكن أن نجده باطراد في كثير من المفردات، وأسماء الشخصيات، وبعض الأحداث الدالـة، حيث ترمز مدينة، قسنطينة أو الجزائر بصفة عامة، إلى الوطن العربي كله.

كما ترمز شخصيات الروائي، أو الفنان، أو الشاعر إلى حالـة كليـة تنـتظم المبدع العربي بمختلف طاقاته الإبداعية، وأساليب إبداعـه، وتكـشف عـن مـدى التهميش والبؤس والتجاهل والإهمال، وعدم تقدير الموهبة التي يحياها فـي وطـن يغتال المواهب.

كما ترمز الشخصيات الثانوية، (شخصية حسان أخو خالد بن طوبـال فـي رواية ذاكرة الجسد، وشخصية ناصر أخو البطلة في الثلاثية، وشخصية مراد فـي عابر سرير)، إلى المواطن البسيط المطحون، وتُجلي اهتماماته، وأحلامه وطموحه، وهمه اليومي، وانشغاله بالبحث المضني وراء لقمة العيش، وافتقاده للعيش الكـريم، ويأسه وإحباطه إلى غير ذلك مما يعانيه العربي في وطنه.

وفيما يلي سنحاول الوقوف على بعض النماذج الكاشفة – فالمجال يضيق عن استجلاء جميع النماذج -، والتي تتجلى فيها الخصائص الرمزيـة، المبنيـة علـى التعالق بين النصين الإبداعي والنقدي، والتي تقـوم علـى التأويـل، كمـا يقـرر تودوروف.

---

[1] مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص1

تتجلى الرموز الواردة في الرواية في مستويات عدة: الأول علـى مـستوى الأسماء والثاني على مستوى الأحداث:

وسنبدأ بـرمزية الأسماء:

تنتظم رمزية الأسماء جانبين، الأول الأسماء الـصريحة كمـا هـو اسـم شخصية الصحفي عبد الحق، والشاعر الفلسطيني زياد ووالد البطلة سي الطاهر.

والثاني: ازدواجية الأسماء لبعض الأبطال حيث يحمل كل فرد اسمين، اسـمه الحقيقي واسم آخر، حركي/زائف، أو متغير كما هو الحال في اسم البطلة وعاشقيها في الأعمال الروائية.

أول هذه الأسماء وأكثرها وضوحا في رمزيته والد البطلة (سي الطاهر) الذي كان مناضلا واستشهد أثناء حرب التحرير، حيث لا تخفى دلالة (الطهر) ، وما تقوم به من دور في تجلية القيمة الذاتية للمناضل بما يحمله ويمثله من قيم الطهارة فـي عمله النضالي، حيث دفع حياته في سبيل تحرير وطنه دون أن يحقق منفعة شخصية إلا ما يتمثل في القيمة المعنوية للتحرر، وتتجلى تلك القيمة أكثر وضوحا بالمقارنـة مع المنتفعين من القادة والعسكر الذين تلوثت أيديهم بعقد الصفقات السرية، والأعمال المشبوهة في سبيل تحقيق مصالحهم الذاتية على حساب الوطن، لذلك فهـو الـسيد الطاهر في مقابل القذرين، هو متحل بطهر النزاهة والنضال الحر والـشرف، فـي مقابل من تلطخت أيديهم بقذارة التآمر والانتفاع غير المشروع وتدنست ذواتهم بتهمة الخيانة.

ومن الأسماء الواردة في الأعمال الأدبية التي تمثل رمزا اسم عبد الحق، الذي يعمل صحفيا بمجلة، حيث يعد الصحفي ضمير الأمة، ولـسانها النـاطق بـالحق، والمنحاز له دوما لذلك لا بد أن يكون هو خادم الحق (وعبده)؛ الرجل الذي كـرس حياته منقادا طائعا لحقٍ لم يكن يرضي أعداءه؛ يأتي اسم عبد الحق ليعطي نموذجـا مثاليا متعاليا لما ينبغي أن يكون عليه الصحفي، وملخصا للمهمة التـي ينبغـي أن يضطلع بها: خدمة الحق لدرجة العبودية، فلا يهادن ولا يجامل على حساب الحـق، يقف في صف الوطن ضد مناوئيه، وخصومه، ويعلي مصلحته عن كل غاية ذاتيـة

أو رغبة فردية تستهدف المصلحة الشخصية على حساب المصلحة العامة، ولـذلك يحمل اغتياله معنى رامزا أيضا كعمل انتقامي ضد الصراحة والوضوح لأن أولئـك الأعداء لا يرغبون في سماع صوت الضمير، ولا في رؤية الحق ممثلا بأتباعه، ـ فهم قد صنعوا لهم حقا مستقلا وخاصا بهم ـ لذلك قيدوا صوت الـضمير وغيبـوه باغتيال ممثله بين الناس، الصحفي عبد الحق .

في ثلاثية أحلام مستغانمي البطلان الرئيسيان اللذان تقيم معهما البطلة علاقة عاطفية ـ على امتداد الروايات الثلاث واللذان تسمى كلاهما بالاسم نفسه (خالد بن طوبال) كاسم فني، حيث كان الأول في رواية ذاكرة الجسد رساما، والآخـر فـي روايتي فوضى الحواس وعابر سرير كان مصورا فوتوغرافيا، وكلاهمـا مـصاب بعاهة في ذراعه، وهذه الإشارة لا تقتصر على شخصية مفردة، بل هي حالة عامة للمبدع في الوطن العربي الذي يمثله المعطى العام في الأعمال كاملا، فالذراع تحيل إلى القوة والقدرة، وبفقد الإنسان لذراعه يفقد معها مقومات قوته، وتتجلى واضـحة دلالة العجز، ولأن أهم شروط الإبداع وجود الحرية، وفي فقدها يصبح المبدع كائناً ناقصاً مشوهاً، ومحاصرته تسبب له إعاقة وعجزاً، فلا يمكن أن يكون سوياً وهـو يعاني من تكميم الأفواه، ومصادرة الحرية، وخنق الإبداع؛ وفي العـالم العربـي ـ الذي يفتقر فيه المبدع إلى ذلك الشرط الحضاري للإبداع ـ حيث يعاني من القمـع وتغييب الحرية، تتطلب الضرورة الفنية أن يكون المبدع معاقا، لأنه لا يـستطيع أن يكون بكامل فاعليته في غياب مقوماتها، وفقد شروطها؛ إن في عطب المبدعين إدانة للمتسببين بها، وتأكيدا لتماثلهم في الاستبداد والهمجية، ومعاداة الحرية، وإن اختلفت الألوان واللغات، وتحميلا لهم مسؤولية وتبعات موت الإبداع، فالمبدع الأول أصيب بإعاقته على يد المستعمر الأجنبي، والآخر على أيدي السلطة الوطنية، لقد اختلـف الجانيان إلى درجة التناقض التام في جميع جوانـب هويـاتهم، فـالأول أوروبـي مستعمِر، والآخر عربي من أبناء الوطن الذي كان مستعمرا، لكنهمـا اتفقـا علـى تشويه المبدع، وإعطابه، وفي هذا إدانة صارخة للسلطة الوطنية، فإن كـان لـدى المستعمر حجة في فعل ذلك، بوصف المبدع يمثل عدوا ومقاوماً لوجوده، فما هـو

عذر ابن الوطن الذي جاء على هيئة مخاص، وحام وحاكم للـوطن، حـين يتـشبه بالأعداء في فعله؟

كما قد ترمز ازدواجية الأسماء للمبدعين، -الأبطال فـي الروايـة - علـى استمرار عملهم النضالي، وإن كان بأدوات مختلفة عن أدوات القتـال، فمعلـوم أن المناضلين في العالم يحمل كل منهم اسما حركيا، ويخفي اسـمه الحقيقـي، وذلـك لغايات أمنية في المشروع النضالي، والأبطال جميعا يحملون الاسمين، في رمز إلى استمرار الرفض والمقاومة لأشكال الفساد وسلب الحقوق.

وتنسحب رمزية الأسماء على بطلة الرواية (أحلام) التي سميت عند ولادتهـا (حياة) حيث تمثل معادلا للجزائر، فقد أنجبها ذلك المناضل (سي طـاهر)، وأوكـل أمر تثبيت هويتها وتسجيلها إلى المناضل الآخر صديقه الفنان، فهي أحلامهما فـي الوطن، وهي الحياة التي أراداها وشاركهم المناضلون في ذلك، لكن أحلامهمـا لـم تكتمل، فوالدها قد استشهد قبل أن يمتع عينيه برؤيتهـا، وقبـل أن يعـاين تحقـق وجودها، والآخر الذي عانى بسبب حبه لها، وفشل في الحصول عليها، فانسحب في النهاية مهزوما لم يهنأ بوصالها على الرغم من معاينته ووقوفه على مراسم زواجها وتسليمها بكامل أناقتها لمن يتمتع بها دون جهد ودون تضحيات، الضابط العـسكري الذي تزوجها، "وهاهو ذا (خالد) يماهي بين حياة (العروس) والجزائـر (الـوطن). فيقول في لغة رمزية رائعة متحدثاً عن ثوب الفرح الذي لبسته حياة: (حزني علـى ذاك الثوب، حزني عليه كم من الأيدي طرزتْه، وكم من النساء تناوبن عليه، ليتمتع اليوم برفعه رجل واحد، رجل يلقي به على كرسي كيفما كان، وكأنه ليس ذاكرتنـا كأنه ليس الوطن، فهل قدر الأوطان أن تعدها أجيال بأكملها لينعم بها رجل واحد؟)

فهل نجد في هذه العبارات فرقاً بين (حياة) من جهة، و(الجزائر) مـن جهـة ثانية؟ أو فرقاً بين عريسها (سي مصطفى) و(العـسكر) الـذين تـسلموا الـسلطة، واستبدوا بالوطن، ونهبوا خيراته وتمتعوا بملذاته؟ إن تاريخ الجزائر، (أو ثوبهـا)، طرزته أيد كثيرة، تماماً كثوب فرح (حياة). لذا فنحن نرى في داخل ثوب العروس

الإنسانة، إهاب وطنٍ بأسره، هو الجزائر".[1]

ثانيا: رمزية الأحداث في الرواية:

أشار بعض الباحثين في دراسات سابقة[2] إلى عدد من الدلالات الرمزيـة فـي روايتي (ذاكرة الجسد) و(فوضى الحواس)، كدلالة عقم البطلة، أو دلالة ورود ذكـر جميلة بوحيرد، أو رمزية المكان الذي قتل فيه السائق أحمد، وغيرها، ولم يشر إلى شيء من الرموز الواردة في الجزء الثالث، وذلك لأسبقية الدراسة التي قدمها علـى صدور الجزء الثالث (عابر سرير).

ومما يلاحظ أن الباحث قد تعامل مع النص بجزأيه على أنه قصة رمزية لواقع سياسي، يقول: " إن بصيرة الناقد لترى أن الجزائر تكتب تاريخها الحديث في هـذه الرواية؛ فثّمة قصة رمزية، وقصة سياسية في الوقت ذاته"[3]. واستندت قراءته للعمل على ذلك، وإن كنا لا ننكر عليه، لكن في الرواية ما هو أكثر من ذلك، والرمز إنما هو إحدى التقنيات التي وظفتها الكاتبة لتحقيق شعرية النص، لذلك لن أتطـرق لمـا سبق تناوله، وإنما سأحاول استقراء الدلالات الرمزية الأخرى التـي لـم تطرقهـا البحوث السابقة .

يرد في (فوضى الحواس) على لسان البطلة حين التقت بأخيها علـى المقبـرة عبارة:

"وكعادتي لم أجادله في معتقداته" .

ثم في الصفحة التالية عبارة :

"أتفادى الدخول معه في جدل سيهزمني فيه لا محالة.

لأنه يرد على منطقي في الحياة، بمنطقه في معايشتها"[4] .

---

[1] فريحات، مرايا الرواية . ص106-107

[2] فريحات، مرايا الرواية، ص 103 وما بعدها .

[3] فريحات، مرايا الرواية ، ص111

[4] مستغانمي، فوضى الحواس، ص 202- 203

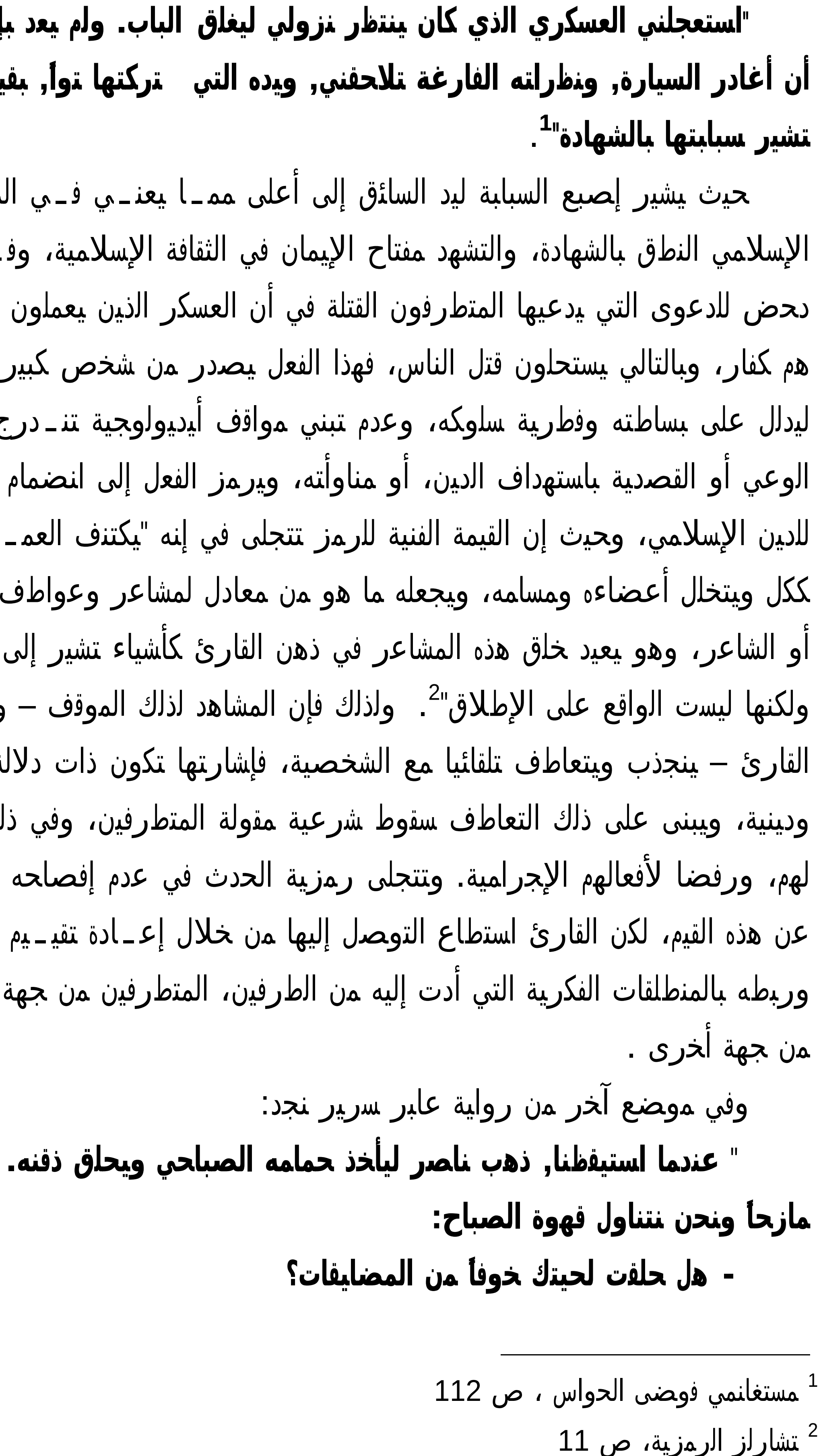
المرأة المثقفة ترفض الدخول في جدل مع الرجل، بالرغم من أنه أخوها الأصغر، لأنها تدرك أن مصير الجدل محسوم مسبقا، فهي ستهزم أمامه، وتضيف لتزيل كل وهم، ولتأكيد ظنها عبارة (لا محالة) ، فلماذا لم تحاول على الأقل، ثم وهي المثقفة المبدعة، والمتخرجة من أعرق جامعات فرنسا، ألا تملك من الحجج ما تؤيد به قناعاتها وتدعم آراءها، لِم تتقبل الهزيمة بكل استسلام ؟ بكل تأكيد هي قادرة فنجدها تقول: "أصمت. لا لأني لا أقدر على جوابه"[1]. طالما هي قادرة فلم لم تجب؟ تساؤل نجد إجابته فيما ترمز إليه العبارة، إلى وضع المرأة العربية في مواجهة الرجل الشرقي، حتى وإن كانت تحمل أعلى الشهادات، ومن أعرق الجامعات في العالم، لكنها تبقى في مكانة أدنى إذا وقفت في مواجهة مع الرجل العربي - الذي يمثل قيم الذكورة الشرقية بكل عقدها واستبدادها- نعم المرأة متعلمة، ومشاركة بفاعلية في كل ما يقوم به الرجل، في العمل والنضال الوطني، ويرد مثال ذلك جميلة بو حيرد خير دليل على ذلك، وشاهدا على قدرتها، مما يحقق لها قدراً من المساواة مع الرجل، والاستقلالية في الوجود، والحق في المشاركة المتماثلة في الحقوق، فالمفترض والحال هذه أن تكون الندية بينهما هي المعيار الأمثل للحكم، ذلك هو منطق الحياة، ومنطق الأنثى فيها، لكن منطق الواقع يقول عكس ذلك، يبرز الواقع ليؤكد ضعف المرأة أمام الرجل أيا كان، وفي أي وضع كان، ويرسخ انهزاميتها أمامه، فهو لا يغير قناعاته، وهي لا تملك الجرأة حتى على مواجهته، إنها قيم الذكورة في مواجهة قيم الأنوثة، وذلك هو الفرق بين منطق الحياة، ومنطق الواقع.

إن منطق الواقع المفروض، والذي لم يتغير منذ القدم بالنسبة للعربي، هو الذي يناصر الرجل في مواجهة المرأة، ويعطيه حق التسلط، و(يجعل الحق دائما إلى جانبه).

مقطع آخر في رواية فوضى الحواس، ذو دلالة رمزية، يرد في مشهد اغتيال السائق (عم أحمد) على جسر حين اصطحب البطلة إليه:

---

[1] مستغانمي، فوضى الحواس، ص 204



"استعجلني العسكري الذي كان ينتظر نزولي ليغلق الباب. ولم يعد بإمكاني إلا أن أغادر السيارة, ونظراته الفارغة تلاحقني, ويده التي تركتها تواً, بقيت متدلية تشير سبابتها بالشهادة"[1].

حيث يشير إصبع السبابة ليد السائق إلى أعلى مما يعني في الموروث الإسلامي النطق بالشهادة، والتشهد مفتاح الإيمان في الثقافة الإسلامية، وفي هذا دحض للدعوى التي يدعيها المتطرفون القتلة في أن العسكر الذين يعملون في الدولة هم كفار، وبالتالي يستحلون قتل الناس، فهذا الفعل يصدر من شخص كبير بالسن، ليدال على بساطته وفطرية سلوكه، وعدم تبني مواقف أيديولوجية تندرج ضمن الوعي أو القصدية باستهداف الدين، أو مناوأته، ويرمز الفعل إلى انضمام صاحبه للدين الإسلامي، وحيث إن القيمة الفنية للرمز تتجلى في إنه "يكتنف العمل الفني ككل ويتخلل أعضاءه ومسامه، ويجعله ما هو من معادل لمشاعر وعواطف الكاتب أو الشاعر، وهو يعيد خلق هذه المشاعر في ذهن القارئ كأشياء تشير إلى الواقع، ولكنها ليست الواقع على الإطلاق"[2]. ولذلك فإن المشاهد لذلك الموقف – وهنا هو القارئ – ينجذب ويتعاطف تلقائيا مع الشخصية، فإشارتها تكون ذات دلالة إنسانية، ودينية، ويبنى على ذلك التعاطف سقوط شرعية مقولة المتطرفين، وفي ذلك إدانة لهم، ورفضا لأفعالهم الإجرامية. وتتجلى رمزية الحدث في عدم إفصاحه المباشر عن هذه القيم، لكن القارئ استطاع التوصل إليها من خلال إعادة تقييم الحدث، وربطه بالمنطلقات الفكرية التي أدت إليه من الطرفين، المتطرفين من جهة والقتيل من جهة أخرى .

وفي موضع آخر من رواية عابر سرير نجد:

" عندما استيقظنا, ذهب ناصر ليأخذ حمامه الصباحي ويحلق ذقنه. سألته مازحاً ونحن نتناول قهوة الصباح:

- هل حلقت لحيتك خوفاً من المضايقات؟

---

[1] مستغانمي فوضى الحواس ، ص 112

[2] تشارلز الرمزية، ص 11

رد وهو يحرك قهوته بتأن:

- ما كانت لي يوماً لحية لأحلقها. أنا أحب قول الإمام علي رضي ا عنه "أفضل الزهد إخفاءه". بعض اللحى عدة تنكرية, كتلك اللحية التي حكمتنا في السبعينات. أنت حتماً تعرف صاحبها, فقصته معروفة لدى رجال جيله الذين يروون أنه يوم كان شاباً تلقى ضربة بالموسى في وجهه في أحد مواخير قسنطينة, فأخفاها منذ ذلك الحين بلحية غطت عاره بهيبة"[1].

تتكشف الدلالة الرمزية للحية في هذا المقطع من خلال العبارات المتداولة في الحوار بين الشخصيتين، ففي حين يقرر السارد أن ناصر ذهب ليأخذ حمامه، ويحلق لحيته فإن ناصر ينكر أن يكون له لحية ليحلقها، (وناصر هو ابن سي الطاهر، المناضل الذي استشهد أثناء مقاومته للاستعمار، والذي تربح من اسمه أخوه "عم ناصر"، في حين رفض ناصر استغلال اسم والده لتحقيق مكاسب مادية . وكان ناصر متدينا، وعلى علاقة مع بعض الأصوليين، ما حدا بالدولة إلى اعتقاله، ثم تدخل زوج أخته، العميد سي... لإطلاقه، تلا ذلك سفره، ويجري الحوار السابق في باريس أثناء لقائه ببطل الرواية).

فمن خلال استطراد ناصر، يتضح أن اللحية ترمز إلى الهيبة، لأن الشخص الذي أصيب في وجهه – إثر ضربه بالموسى في دلالة إلى سلوكه المتعلق بأعمال الباطجة والانحراف – لكنه غطى ذلك الأثر بلحيته، في إشارة ثانية إلى التمويه بتغيير سلوكه إلى النقيض، حيث استطاع خداع الآخرين، الذين توهموا صلاحه من خلال الحكم على ظاهر اللحية، فأصبح حاكما لهم، لأن اللحية من متعلقات الصلاح لدى الأصولية المتزمتة.

وترمز اللحية من جهة أخرى إلى استغلال بعض المنتفعين لظاهر الطهر والتقوى للقيام بأعمال الخداع والمراوغة والنفاق، وفي حلق ناصر للحيته، إشارة إلى عدم قبوله الاحتيال وعدم رضاه بممارسة الخداع، لتحقيق مكسب مادي ممثلا في الهيبة لشخصه، وهذا يتوافق مع مبدئه الأساسي المتمثل في رفضه الانتفاع باسم

---

[1] مستغانمي، عابر سرير، ص 134

والده، -كما فعل عمه وغيره - ، فهو يتخلى عن الظاهر الموهم في مقابل حفاظـه على نظافة يده وضميره، حسب رأيه.

كما أن هناك دلالة رمزية أخرى يكشف عنها قوله: ما كانت لي لحية لأحلقها، فإذا كان من متعلقات وجود اللحية إضفاؤها هيبة ووقارا على صاحبها، فناصر لـم يتمتع بتلك الهيبة يوما، فها هو اسم والده الشهيد يستثمر من قبل الآخرين للانتفـاع دون مراعاة للمبادئ التي قتل في سبيلها، وباسمه يمارس التسلط وتحقيق الأربـاح، وتعقد الصفقات المشبوهة، كيف بعد كل هذا يكون له هيبة اسم لم تُحترم مبادئه؟.

إن في حلق اللحية رمز إلى التنصل من أولئك المنتفعين باسم القـيم، والمثـل والدين، وشجبا لمنطقهم الانتهازي الاستغلالي في الحياة، والذي لا يقيم أي اعتبـار للبعد الأخلاقي ، والقيم الإنسانية السامية.

الفصل الثالث

شعرية الوصف

يؤدي الوصف في الأعمال السردية دورا عضويا حيويا، إذ لا يخلـو منـه عمل روائي، بل يذهب بعض النقاد إلى منحه دوراً أولياً مقدماً على السرد، وتوقف السرد عليه، وعدم إمكانية قيام عمل روائي يتصف بالأدبية دونه[1]، بينمـا يرجعـه بعضهم الآخر إلى الدور التالي، غير منكر عليه تلك الأهمية، لكنه ينظر إليه بوصفه عاملا مساعدا، وخادما للسرد، إذ يكتسب أهميته لأنه "يدخل بامتيـاز فـي تكـوين النمذجة الاستيتكية، فضلاً عن قدرته الخارقة على المساهمة في خلق باقي النمذجات وإسعافها في تحقيق الغايات والأبعاد التي تتغياها ويعرف عادة بكونه ذلك الخطـاب الذي ينصب على ما هو جغرافي أو مكـاني أو شـيئي أو مظهـري فيزيونـومي (جسماني) .. الخ، سواء كان ينصب على الداخل أو الخارج"[2].

يصنف جينيت الوصف ضمن واحد من أربعـة أشـكال أساسـية للحركـة السردية، أو ما أطلق عليها "الحركات السردية الأربع"[3]، لكنه يستعيض عن لفظـة الوصف بـ"الوقفة الوصفية", (لاشتغاله على المدة الزمنية في الحكاية، فما يهمه هو انقطاع الحكاية أثناء الوصف؛ غير أنه يتحرز من إصدار حكم مطلق بذلك الانقطاع في جميع المقاطع الوصفية "إذ ليس كل وصف وقف في الحكايـة بالـضرورة"[4]) . ويحدد جينيت للوصف وظيفتين رئيستين: الأولى ذات طابع تزييني، ودور جمالي، يلتصق فيها الوصف بمستوى الخطاب، أما الثانية فهي وظيفة تفـسيرية ورمزيـة

---

[1] مرتاض، في نظرية الرواية، ص249.

[2] أبو هيف، عبد ا : النقد الأدبي العربي الجديد ، منشورات اتحـاد الكتـاب العـرب، 2000، ص385.

[3] انظر: جينيت، جيرار: خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم وعبـد الجليـل الأزدي وعمـر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، ط2.ص108

[4] جينيت، خطاب الحكاية ، ص 124

(دلالية) يلتصق فيها بالمستوى التاريخي[1]. وفي هذا المستوى من العلاقة بين السرد والوصف يظهر جانب خلافي لدى النقاد، حيث يرى بعضهم أن الوصـف يعتبـر "مجرد محسن من محسنات الكلام"[2]. ويميز عبد اللطيف محفـوظ "بـين الوظيفـة السردية والوظيفة الوصفية، مشيراً إلى وجود سرد وصفي حين تندغم الوظيفتـان، وإلى وصف موجه من قبل السرد، وهو أكثر تعقيداً، ويخلق احترابياً متفاوت الدرجة بين السرد والوصف، وله ثلاثة مستويات: الوصف البسيط والمركـب والوصـف الانتشاري"[3].

يجدر التنويه إلى أن غاية البحث لا تعنى بالمكان كوحـدة أو عنـصر مـن عناصر بناء الرواية، ولا عن شعرية توظيف المكان في الرواية، بل يعنينا استجلاء التمظهر الشعري للغة الوصف المكان الروائي، ولكن نظرا لطبيعة حضور المكـان في الرواية، وكون "ضوابط المكان في الروايات متصلة عادة بلحظات الوصـف"[4]؛ ولأنه على حد تعبير جيرار جينيت "لا وجود لفعل منزه كلية عن الصدى الوصفي، لذا نستطيع القول بأن الوصف أكثر لزوما للنص من السرد، ذلك لأنه أسهل علينا أن نصف دون أن نحكي، من أن نحكي دون أن نصف"[5]؛ فإننا سنعطي إيضاحا يسهم في الكشف عن طبيعة المكان الروائي، لنصل من ذلك إلى غايتنا، وهـي اسـتقراء اللغة التي برز بها ذلك المكان في الرواية.

إن السرد هو الكيفية التي تروى بها القصة التي تقدم من قبـل الـراوي إلـى المتلقي عبر نظام الخطاب، لكن تلك الأحداث لا تقع في فراغ، بـل داخـل حيـز

---

[1] بارت، رولان: النقد البنيوي للحكاية، ت: أنطوان أبو زيـد، منـشورات عويـدات1988،ط1 ص111

[2] يعقوب، اللغة الشعرية، ص251.

[3] أبو هيف، النقد الأدبي العربي الجديد، ص 386

[4] لحمداني، حميد: بنية النص السردي، من منظور النقـد الأدبـي, المركـز الثقـافي العربـي 1993ط2 ص62

[5] جينيت، جيرار: حدود السرد. ت: بنعيسى بوحمالة. ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي . منشورات اتحاد كتاب المغرب. 1992 ط1 .ص 76

مكاني، يسمى الفضاء الروائي، وهو ينماز عن الفضاء النصي، الذي "يقـصد بـه الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها على الورق"[1]، بينما الفضاء الروائي (الـذي يـسمى كذلك الفضاء الجغرافي[2]) فهو ما يشكله المكان في العمل الروائـي؛ ويـؤدي دورا جوهريا متمثلا في الإيهام بالواقع، ويسهم في خلق المعنى داخـل الروايـة، وهـو خيالي، حتى وإن توافق مع أماكن واقعية، "ولا يكون دائما تابعا أو سلبيا بـل إنـه يمكن للراوي أحيانا أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم، واستغلاله إلى أقصى الحدود، فإسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المـألوف "[3]، وبتوظيـف الكاتبة لتقنية الوصف –التي هي مجلى لغوي - تمكن الراوي من إيـصال المعنـى المراد، ما يوصلنا إلى الغاية التي يتوخاها البحث.

إن موضوع هذا الفصل هو شعرية لغة الوصف، في مختلف الموضـوعات الموصوفة، لا يقتصر البحث على لغة الوصف المكاني بل ينتظم مجالات الوصـف المختلفة، كوصف الشخصيات، أو وصف الأشياء، أو المواقف، فما يهم هو القيمـة الأدبية، في لغة الوصف، وبغية تحقيق ذلك فإن البحث لا يقتـصر علـى مـشاهد وصفية، وحسب، بل يتجاوز ذلك إلى الكلمة الواصفة، حيـث "يمكـن أن يحـصر الوصف في شكل دليل مركب، في شكل كلمة أو جملة أو متتالية مـن الجمـل"[(4)]. لذلك ندرج في بحثنا، شعرية الصفة (النعت)؛ إذ نجد في لغـة الروايـة أن وصـفا

---

[1] لحمداني، بنية النص السردي، ص 55

[2] لا تميز الدراسات النقدية بين الفضاء والمكان، إلا أن حميد لحمداني حاول أن يقـيم تمـايزا، مفاده شمولية الفضاء، وجزئية المكان، فيكون الفضاء حصيلة مجموع الأمـاكن، ولا نـرى كبير فرق فيما يطرح، إذا ما وسعنا دلالة كلمة مكان لتدل على كل الأمكنـة، ولا تقتـصر على مكان واحد من أجزاء الرواية. انظر: لحمداني، حميد: بنية النص الـسردي، ص 62 وما بعدها.

[3] لحمداني، بنية النص السردي، 70- 71

[4]. محفوظ، عبد اللطيف: وظيفة الوصف في الرواية ـ دار اليسر ـ أفريقيا الشرق ـ الدار البيـضاء 1989 ـ ص6.

مفردا يحتوي طاقة شعرية، لا تقل عما قد يكشف عنه مقطع كامل، "فتحليل بـارت للغة السرد ,وتحديده للوظائف, يرى أن ليست الجملة فقط هي القابلة للدراسة في لغة السرد, حيث إن بعض الوحدات الوظيفية بإمكانها أن تكون أصغر من الجملة, دون أن تكف عن الانتماء إلى الخطاب, هذه الوحدات لا تتجاوز الجملة التي تظل أصغر منها بشكل محسوس, غير أنها تتجاوز مستوى التصريح الذي ينتسب مثل الجملـة: إلى اللسانيات بالمعنى الخاص,....,فالوحدة السردية التي يتحدث عنها هـي الكلمـة التي تأخذ قيمتها من الإيحاء "[1]. ولا تقتصر وظيفتها على توسيع الكلام، بل تـؤدي دورا مهما في شعرية لغة الحكاية ويتم ذلك التـشكيل علـى المـستوى الـدلالي، ويسميها كوهن "المنافرة" ويعني بها " تلك الصفات أو النعوت التي لا يكـون بينهـا وبين الموصوف تلاؤم، والتي يكون لها مردود شعري فائق، يمكن اختبـاره مـن مقارنة تأثيره إذ يكون موجودا بانعدامه حين يحذف"[2].

أ- وصف المكان

تنتهج الكاتبة لوصف المكان - في مجمل الأعمال الروائية - مبدأ الوصـف التعبيري الذي يصور الأشياء من خلال الإحساس بها، والقائم على مبدأ (الانتقـاء) "الذي يكتفي ببعض المشاهد الدالة تاركاً للقارئ مجالاً للإيحـاء. والروائيـون فـي وصفهم المدن والأحياء والبيوت والغرف... إلخ إنما يعكسون القيم الاجتماعية التي يريد الراوي الإشارة إليها, ويعبرون بهذا الوصف عن الطبيعة الاجتماعيـة التـي ينتمي إليها أبطال الرواية"".[3] حيث المقاطع التي تـصف الأمـاكن تـرد بـصورة متناوبة، ومتباعدة مكانياً لكنها متعاضدة دلالياً، تنتظمها وحدة الرؤية للكاتبة، وتوحد الشعور لدى الشخصيات/ الأبطال في الأعمال الروائية جميعـا، ويـرتبط المكـان

---

[1] يعقوب، اللغة الشعرية،ص 159

[2] ويس، أحمد محمد: ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي، منشورات وزارة الثقافـة الـسورية دمشق ،2002 ص122

[3] عزام، محمد: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب 2005، ص71

"بالإدراك الحسي، فهو ليس حقيقة مجردة وإنما يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيز، أسلوب تقديم الأشياء هو الوصف"[1].

ونجد من خلال وصف المكان في الأعمال أنه يمثل ما يسميه غالـب هلـسا "المكان المعادي"[2] للشخصيات، يتساوى في ذلك الوطن والمنفى، فنرى الوطن على لسان بطل فوضى الحواس سجنا تشعر معه أنها رهينة له أو داخله:

" كلنا رهائن . . .   رهائن الوطن" [3]

وتمتد هذه الرؤية لتتقاطع مع رؤية بطل ذاكرة الجسد للوطن بشكل عام، فـي الشعور بالإحباط، والضيق بالمكان في أكثر من موضع، ليغدو المكان بنـاء علـى العلاقة المتوترة القائمة بين البطل والمكان سلبيا ومسببا لإخفاق الـذات، وانعكاسـا للشعور النفسي الداخلي، الذي يمثل موقف البطل من العالم الخـارجي ، وبالتـالي نفوره عنه:

" تراني أنا الذي أدخل الشيخوخة. . أم ترى الوطن بأكمله هو الـذي يـدخل اليوم سن اليأس الجماعي !

الآن نحن نقف جميعا على بركان الوطن الذي ينفجر." [4]

ويتكرر الشعور لدى بطل عابر سرير في أكثر من موضع منها، ويبين ذلـك من خلال الدلالة السالبة لانعكاس الإحساس بالمكان في سياق الرواية :

"أن الوطن وحده يماك حق إهانتك, وحق إسكاتك, وحق قتلك, وحـق حبـك على طريقته بكل تشوهاته العاطفية "[5]

---

[1] القاسم، سيزا: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م، ص 76.

[2] هلسا، غالب: المكان في الرواية العربية، المؤسسة الجامعية 1984 ط2 نقلا عن عزام، شعرية الخطاب السردي، ص67.

[3] مستغانمي، فوضى الحواس ص257.

[4] مستغانمي، ذاكرة الجسد 22-23.

[5] مستغانمي، عابر سرير 303.

يظهر من خلال ما سبق تأثر أسلوب الوصف المكاني بـ "الرؤية المضمونية"[1] للكاتبة، فلا يقتصر الوصف على الدور التزييني وحسب، بل قد يكون هذا الدور غير ظاهر تماما، "إن المكان يساهم في خلق المعنى داخل الرواية ولا يكون دائما تابعا أو سلبيا. . بل يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم"[2] فهو يؤثر على الشخصيات ويحركها، وهو لذلك يعد الفاعل البنيوي في صناعة العمل الأدبي إلى جانب العامل العاطفي.

ولكن ما يعني الباحث هنا، ليس حضور المكان أو شاعريته، في حد ذاته، بل استقراء لغة الوصف المكاني الذي يعطي للشعرية حضورها في العمل الأدبي، لذلك سنقتطع بعض المقاطع التي يمكن من خلالها استجلاء شعرية لغة الوصف المكاني.

تتمظهر شعرية لغة الوصف المكاني في تبني الوصف أسلوب الرؤية المضمونية، وخضوعه لتأثيرها، لتقديم "وظيفة جمالية عن طريق الأشكال البلاغية، والتشكيلات اللغوية، كما أنه يكشف عن دخائل الناس بصفته وصفا دلاليا ذا وظائف تفسيرية، وزيادة على ذلك يقدم وظيفة بنائية"[3] ، ففي أحد المقاطع التي تصف (مدينة قسنطينة التي تمثل جزءا من الوطن) حيث تشعر الشخصية بـالنفور والاشمئزاز منها، لأنها مدينة تحمل أكثر من وجهه، بل إنها أكثر المدن وجوها، وهو وصف يحمل دلالة سلبية، وبالتالي يعكس رؤية الشخصية، ويمثل موقفها .

" أن ليس في هذا العالم المسكون بالأضداد من مدنٍ بريئة. ومدن فاجرة هنالك مدن منافقة .. وأخرى أقل نفاقاً فقط . .

وليس هناك من مدن بوجه واحد . . وحرفة واحدة . وقسنطينة أكثر المدن وجوها . . وتناقضاً "[4].

---

[1] لحمداني: بنية النص السردي، ص68

[2] لحمداني: بنية النص السردي ، ص 70 .

[3] الشوابكة، محمد: السرد المؤطر في رواية النهايات، منشورات أمانة عمان الكبرى،2006 ص170

[4] مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص 315

فتحاول الكاتبة من خلال وصف المكان "إسقاط الحالـة الفكريـة أو النفـسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه"[1]، الأمر الذي يوسع دلالة المكان، ويعطيـه بعدا أعمق في خلق شعرية الوصف، بالكشف عن حساسية المبدع – كون الأبطـال في العمل الأدبي جميعا مبدعين – تجاه واقعه.

وتمثل الكاتبة نموذج "روائيي التجديد الذين لم ينظروا إلى (الأشياء) على أنها حقيقة مستقلة عن الشخصية, وإنما نظروا إليهـا علـى أنهـا صـدى للشخـصية والأحداث"[2]. وهي على هذا النحو توظف وصف المكان بفعالية لتـشريح دواخـل النفس البشرية، وإبراز الشحنة النفسية الانفعالية القابعة داخل ذوات الشخصيات، إذ ليس خافياً أن الرواية: "تتأثر بالتحليل النفسي بكل ما في هذه الكلمة مـن معنـى"[3], فتصور الكاتبة الذات المبدعة في حالات انكساراتها، وتأزمها الوجـودي، وترصـد موقع الإنسان/المثقف العربي، الهامشي في ميادين الحياة، وتتالِي خيباتـه، وتحطـم أحلامه على مستويات عدة، منها الوطني، ومنها الذاتي والعاطفي، وبما إن الروايـة تحدد موضوعها الذي "يبدو كأنه جواب عن بعض حالات الضمير"[4] فإن الكاتبة تدين من خلال لغة الوصف – ومجمل العمل الإبداعي - ذلك التردي الواضح في النُظُم والأنساق العربية كافة: سياسية كانت، أو اجتماعية، أو فكريـة، أو ثقافيـة، "ولأن الرواية تتميز بوجود قطيعة بين البطل والعالم لا يمكن التغلب عليه"[5] نجد البطـل يعاني في وطنه الأصلي كما يعاني في غربته، إذ تمثل المـدن العربيـة (المكـان) السجن النفسي والواقعي للمبدعين، وتحاصرهم، وتشكل السلطة السياسية/الاجتماعية في تلك المدن الرقابية، السلطة الأبوية الحائلة دون تحقيق السعادة والأمن، وتحاصر أبناءها بتابوهات الحرام، وتجلدهم بسياط الخوف، وتعلق لهم في كل مكان مقاصـل

---

[1] لحمداني: بنية النص السردي،ص71

[2] عزام: شعرية الخطاب السردي ، ص 70

[3] بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص8.

[4] بوتور، بحوث في الرواية الجديدة ، ص9.

[5] غولدمان، لوسيان: مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ت: بدر الـدين عرودكـي 1993، دار الحوار اللاذقية.ط1 ص14-15

المحذور، وتمارس عليهم التبكيت والكبت بفعالية، الأمـر الـذي يعـزز النزعـة التسلطية، ويكرس الاستبداد والتسلط في تلك المجتمعات، لأنه "يساعد إلى حد كبيـر الطبقة المسيطرة على تثبيت نظامها والحد من التمرد والعصيان وحتى الاحتجـاج على أوامرها"[1]، الأمر الذي خلق من أفراد ذلك المجتمع - بما يمارسه عليهم مـن قمع وترهيب- قطيعاً من المأزومين أخلاقياً، ففي الوقت الذي يدعي كل فرد الطهر والبراءة، ويتمثل التقوى الأخلاقية في ظاهره، نجده يمارس في العتمة سـراً كـل عهره وتهتكه، ومن ثم يعود لسمتِ الصالحين حين يبزغ ضوء النهار، "ثم يعزز هذا كله كتبرير بمقاومة خلقية، بالأخلاق المعادية للجنس على مبدأ أن يجعل المرء مـن الضرورة فضيلة"[2]

وتتضح جليا من خلال الوصف في المقطع التالي تلك السمات، كما يكشف عن ضيق البطل بتلك القيود وذلك المرض، الأمر الذي لم يذكره صراحة، لكنه يستشف من خلال الأوصاف التي يطلقها على المدينة، وتحمل تلك الألفاظ ضمناً تعبيراً عن انتقاده للواقع المأزوم، واستهجانه للتناقض والمراوغة اللذين تتبناهما المدن العربيـة كأسلوب حياة، والانتقاد لأمر ما يعبر عن عدم قبوله، مما يخلق رفضا لذلك الواقع، ورغبة داخلية في تغييره، لكن هذا الرفض يصطدم بعجزه عن الفاعليـة الإيجابيـة والتغيير في مجتمع أسست بنياته على التقلقل، مما يكرس فـي النفـوس الانقـسام ويكرس الازدواجية كفعل مقاومة سلبي داخل تلك الذوات :

"ها هي مدينة تستدرجك إلى الخطيئة. ثم تردعك بالقوة نفسها التي تستدرجك بهـا. كل شيء هنا دعوة مكشوفة للجنس.. شيء ما في هـذه المدينـة يغـري بالحـب المسروق: قيلولاتها التي لا تنتهي . . صباحاتها الدافئة الكسلى . . وليليها الموحش المفاجئ. طرقاتها المعلّقة بين الصخور.. أنفاقها السرية الموبوءة الرطوبـة . .

---

[1] بو علي، ياسين: الثالوث المحرم، دراسات في الدين والجنس والصراع الطبقي، دار الطليعـة 1978 ط2 ص 42

[2] بو علي، الثالوث المحرم، ص43

منظر جبل الوحش وما حوله من ممرات متشعبة. . غابات الغار والبلّوط .... وكل تلك المغارات والأنفاق المختبئة.

ولكن.. عليك أن تكتفي بالتفرج على عادات النفاق المتوارثة هنا من أجيـال، وتتحاشى النظر إلى هذه المدينة في عينيها حتى لا تربكها .. وترتبك!

فالجميع هنا يعرفون أن خلف شوارعها الواسعة تختبئ الأزقّة الضيقة الملتوية، وقصص الحب غير الشرعية، واللذة التي تسرق على عجل خلف باب"[1].

إن هذا الوصف للمدن العربية وواقعها المتناقض، يصلح أن يكون مؤشرا قـد يفسر عدوانية وتناقض المواطن العربي، ويشرح عاهاته النفسية، واضطرابه أمـام مواقف الحياة المختلفة، تلك الخصال التي يحملها عميقاً في ذاته، والتي تكاد تكـون سمة ملازمة له في كل مكان. وقد يشرح ذلك سعيه للتخلص من الـشعور الخـانق بحس الرقابة والترصد، فيلجأ – كحل لأزمته- إلى الهجرة لمكان آخر، ويبحث عن مدن أخرى لا تحاصره فيها عيون الآخرين، فهو دائما يحتاج: "**إلى مدينـة خـارج خارطة الخوف العربية, نلتقي فيها دون ذعر**"[2].

(باريس مثلا)، مدينة غربية تتيح لساكنها العربي مساحة من الحرية ليـست متاحة له في أوطانه جميعها، مدينة لا تترصده، ولا تحاسبه أو تعاقبه على الإفصاح عن مكنوناته النفسية، أو رغائبه الجسدية، لكن ولأنه يحمل أزمته داخله، فإن الخوف يتملكه هناك أيضا، فيمارس ازدواجيته وحذره هنـاك أيـضا، ويرهقـه إحـساس الترصد، وتطفو اضطرابات الخوف، مشاعر يغدو معها مكان ما لأي موعد غرامي لعربيين في عاصمة أوروبية ضاحية للخوف لا يختلف فيه الـشعور عمـا أعتـاده العربي في وطنه:

" نحن من بعثرتهم قسنطينة, ها نحن نتواعد في عواصم الحزن وضـواحي الخوف الباريسي"[3].

---

[1] مستغانمي، ذاكرة الجسد ص 315

[2] مستغانمي، عابر سرير، ص158

[3] مستغانمي، عابر سرير ، ص118

وذلك الشعور مصاحب لتابوه الجنس، وعقدة ذنب المتعة خارج نطاق العلاقة التقليدية، لدى الفرد العربي الذي ألف الأسرة (البطريركية) كما أسماها رايش، والتي اعتاد أن تكون تحت نفوذه وسيطرته، مما جعلها: "المحل البنيـوي والإيـديولوجي لإعادة إنتاج جميع الأنظمة التي تقوم على التسلط"[1] .

ويقوم هذا المقطع بدور بنائي، يشرح الدافع النفسي والمحرك للأحداث، إذ لا تخفى الدلالة السيميائية للانزياح التركيبي في عبارة (***ضواحي الخوف الباريسي***) .

ولكن لنحاول قبل ذلك الكشف عن الوظيفة الشعرية في هذه العبارة من خلال طرح تساؤل مشروع: هل تلك صفة باريس المدينة؟ هل يوجد فعلا خوف باريسي؟ وهل لمدينة ما سمة خوف مميزة لها عن خوف مدينة أخرى؟ إن الإسناد هنا غيـر صحيح من الناحية المنطقية، فالخوف شعور إنساني، وصفة بشرية، لا يجوز إطلاقه على المكان، وهذا انزياح لوظيفة اللغة، و" الانزياح هو الذي يحكم اللغة الأدبيـة"[2] وهنا تتجلى القيمة الشعرية في الانتهاك اللغوي للقاعدة المنطقية، حيث يغدو الخوف دالاً سيميائياً، ويبدو بملامح واضحة ومحددة، هي ملامح باريس لبيان مدلول أشمل هو شعور الخوف الذي يسكن أعماق الإنسان العربـي المـشروخ، الـذي يـضفي برومانسية مغرقة في الشقاء إحساسه الداخلي على كل ما حوله – وبما إنـه يغلـب عليه التوجس والخوف- يغدو معه للخوف ملامح باريس، يطغى الخوف على كـل شيء، ويتمثل في كل مظهر، حتى ليبدو سمة سائدة في كل تجلٍ، إن الخوف لـيس صفة العاصمة الأوروبية، وليس وجهاً باريسيا بالتأكيد، إذ لو كان اللقاء في مدينـة أخرى لظل الشعور على حاله، بل إنه يكمن عميقا هناك في لاوعي تلـك الـذوات المهشمة، التي تحاول أن تجد الأمان خارج أوطانها، لكنها تحمل معها ذاكرة ملئـت رعبا، لذلك يتتبعها الخوف في كل ما يحيط بها. ويتحول من خـوف فـردي إلـى ظاهرة جمعية تنتظم كل أبناء العرق، إنه الإحساس الفاجع بالأزمة يتموقـع عميقـا داخل الذات، لذلك يغدو من الصعب الحصول على الشعور بـالأمن حـين يكـون

---

[1] رايش، فيلهلم: الثورة الجنسية، ت:محمد عيتاني، دار العودة بيروت 1972 ، ص210.

[2] مرتاض، في نظرية الرواية، ص95

مصدر الخوف يتغلغل وينبع من داخل المرء. ويعطي هذا الوصف قيمـة شـعرية للغة، يتمثل في كشف تلك العبارة عن قائلها أكثر مما تعبر عن موضـوعها، فتـرد العواصم متصفة بالحزن والخوف عند الحديث عن مواقف وجدانيـة، أو عاطفيـة لصيقة بالتركيبة النفسية، كانعكاس للخلفية الذهنية التي يحملها الفرد، الـذي اعتـاد الحصار في تلك الحالات، والتي غذتها وكرستها السلطة - بمختلف أنواعها – فـي البلاد العربية، "ولا عجب بعد هذا أن تتمسك الدولة الحامية لمصالح الطبقة المتسلطة – بالأخلاق السائدة المعادية للحرية الجنسية، ولا عجب أن تعطيها صـفة التنزيـل والقدسية، لأنها تنبه بذلك وجدانا موهوما من إنتاج ضعف الإنسان وبؤسه وغربته."[1]

وبما أن "اللغة الشعرية لها من الطاقة ما يجعلها تكشف عن معـان مخبـوءة ضمن بنية النص العامة، أقلها إمكانية التأويل"[2]، فإن الكاتبة تعمد إلى تفجير طاقـة اللغة الشعرية في سياق وصف المدن العربية بالتطرق لوصف علاقة تلـك المـدن بالجنس، بما يحمله ذلك الوصف من طاقة شعرية، يجليها التأويل حيث يتضح أنـه بالإضافة إلى الجانب الأخلاقي، والأثر النفسي السلبي، الناشئ عن الصراع القيمـي في سبيله، فإنه يصح عليه قول يمنى العيد "ليس الجنسي مشكلة في ذاته، بـل هـو مشكلة تحررٍ تطول شيئا آخر سواه، إن الجنس هنا هو حـضور فعلـي لـسياسي مقموع ."[3]

"إن قراءة المقاطع الروائية واستخلاصها لا يتم وفقا لتسلسلها الزمنـي, بـل وفقاً لترتيب الوحدات الدلالية, بسبب تشظي الزمن الروائي"[4]. فنجد وصف المـدن والقرى في الحكاية على امتداد الأعمال الكتابية (الروايات) ليس وصفا للأماكن كما هي في وجودها، أو تَمثل وجودها الواقعي، بل كما هـي فـي لاوعـي أو وعـي الشخصية، إنه وصف يعكس رؤية الشخصية على المكان، ويحمله بدلالات فكريـة

---

[1] بو علي، الثالوث المحرم، ص 44

[2] سالم، عبد القادر: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديـد، منـشورات اتحـاد الكتاب العرب 2001 ص47

[3] العيد، يمنى: في معرفة النص، دار الآداب، 1999،ط4، ص193

[4] يعقوب، اللغة الشعرية، ص 159

ونفسية على حد سواء، فنجد وصف القرية لا يخرج عن إطار تلك الرؤيـة الكليـة التي تنتظم المدينة، رؤية يكتنفها التشاؤم، والخوف، وتعلوهـا قتامـة الإحـساس بالألم:

" كنت مع زميل عندما استوقفتنا قرية لم تستيقظ من كابوسها, ومازالت مذهولة أمام موتاها.

لم يكن ثمة من خوف, بعد أن عاد الموت ليختبئ في الغابات المنيعة المجاورة, محاطا بغنائمه وسباياه من العذراوات, ولن يخرج إلا في غارات ليلية على قرية أخرى, شاهرا أدوات قتله البدائية التي اختارها بنية معلنة للتنكيل بضحاياه"[1] .

إن هذا الوصف يندرج تحت ما تسميه سيزا قاسم (الوظيفـة التفـسيرية)[2]، وتمثل ألفاظ الوصف تحليلا للنظرة السوداوية المتحكمـة فـي تلـك الشخـصيات المتشظية بين الرغبة والوعي من جهة، والعجز وعدم القدرة والحصار مـن جهـة أخرى، كما يتجلى أحد مظاهر شعرية الوصف في الرواية في كون بنائها "الـداخلي على اتصال بهيكل الحقيقة"[3] الظاهري، وبتوظيفها الوصف الظاهري للمكان للكشف عن المكنونات الذاتية الداخلية للشخوص داخل العمل الروائي.

على الرغم من تبدل المكان فإن ذلك التبديل لا يغير في الوضـع النفـسي أو المادي للشخصيات، فالشعور بالاغتراب، والانتقاد، هو العامل الطاغي في علاقـات الشخصيات بالمكان، ولا تميز الكاتبة بين الأماكن من حيث أثرها على الشخصيات، سواء في ذلك القرية والمدينة، الوطن والمنفى، ونجد أن وصف المكان يتم بصورة كلية، وبعيدا عن الاستقصاء، يرد دون إغراق في التفاصـيل أو عنايـة بـالأجزاء المميزة لكل مدينة أو قرية، حتى في وصف الجسور والتي تشترك الأعمال الثلاثـة في عرضها، لا نجد وصفا مباشرا يمكن من خلاله تمثلها واقعيا، بل يـرد وصـفها كحامل للدلالة النفسية، وربما يفسر ذلك بسبب العلاقة الملتـسبة، والمرتبكـة بـين

---

[1] مستغانمي، عابر سرير ص 29-30

[2] القاسم، بناء الرواية، ص 82

[3] بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص39

الأبطال والأماكن، كما أن مساحة وصف المكان ضئيلة بالنسبة لحجم الأعمال، وترد في معرض السرد دون أن تخصص بشكل كامل مقطعا يصف ملامح المكان، إنمـا يرد من خلال البعد النفسي للمتكلم، ويتجلى الشعور بعدائية المكان لأبطال الروايـة في الألفاظ التي تستخدمها الكاتبة مقترنة بوصف تلك الأماكن على اختلافها، فهـي ألفاظ ذات دلالات سلبية، (الشيخوخة، اليأس، الخطيئة، الخـوف، الحـزن، القتـل ...إلخ) كما يتضح من الشواهد السابقة. ولا نجد في الأعمال حديثا عـن الأمـاكن يمكن أن يصنف ضمن الطابع الرومانسي، أو يجسد حميمية العلاقـة، حتـى لـدى الشخصيات المتغربة، كما هو مألوف عادة.

وحين تصف الكاتبة الأماكن الخاصة –الأصـغر مـن الـوطن أو المدينـة- كالمكتبة، أو البيت ، أو إحدى الغرف، فإنها تقتصر على ذكر الأشياء الأساسية، ففي وصف شقة البطل في باريس في رواية ذاكرة الجسد – وهي الشقة ذاتها التي سكنها بطل عابر سرير - ترد عبارة "إنه رائع ومؤثث بكثير من الذوق"[1] لكننـا لا نجـد تفاصيل لذلك التأثيث، ولا مظهرا لذلك الذوق، وعلى امتداد عشرين صفحة، يتداخل فيها الوصف بالسرد ومقاطع الحوار، نخلص من وصف الشقة بالتصور التالي: شقة شاهقة، تحتوي نافذة زجاجية كبيرة، وشرفة، وتمثال لفينوس، ممر، أريكة، صالون فيه مكتبة، ومرسم ملئ باللوحات المبعثرة إحدى اللوحـات مـسندة علـى الجـدار لكاترين يذكر من تفاصيل ملامحها (شقرة، الإغراء الاستفزازي لـشفتيها، عينيهـا المختفيتين خلف خصلات شعر فوضوي)، ولوحة أخرى على خشبة الرسم، اقتصر وصفها بأنها تشبه لوحة حنين (التي هي رسمة جسر) **"لكنها تختلف عنها في كثير من التفاصيل .. وخاصة الألوان الترابية الخام"** [2]، ولا يرد ذكر التفاصيل، أو طريقة توظيف الألوان. ومن خلال المثال السابق لو اجتزأنا مقاطع وصف الشقة نجدها لا تتجـاوز صفحة واحدة، حيث لا نجد استطرادا لوصف الأجزاء، لون الأريكة مثلا، فكل مـا يرد هو اسمها فقط.

---

[1] مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 159

[2] مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص164

وهكذا في مجمل الأعمال نجد مقاطع الوصف لا ترد مستقلة بل متداخلة مـع السرد، وتتسم عموما بالفقر الوصفي.

ب- وصف الشخصيات *:

توزعت أدوار الشخصيات في الأعمال الروائية جميعها بين دورين مما يعني أن لدينا نوعين من الشخصيات :

النوع الأول: يمثله الشخصيات الأساسية، وهم الأبطال/ المبدعون، الذين تركز عليهم الأعمال في أجزائها الثلاثة، لأنهم الفاعلون الرئيسيون في بنـاء الأحـداث، وتدور حولهم البنية الحكائية، حيث بدا وكأن الكاتبة تحاول أن تكتب سيرة ذهنيـة/ نفسية للمبدع، وتكشف عن العوالم الخفية التي تحكم سيرورة ذلك الكائن، وتـشرح دواخل نفسه، وترصد انفعالاته، في مواقف الحياة اليومية، والموزعة بـين الرغبـة والعجز، وتجاذبه بين متناقضات ما يرى، وما يريد.

النوع الثاني: يمثله الشخصيات الثانوية، وهي الشخصيات التي تشارك في نمو الحدث الروائي، وتقوم بأدوار ووظائف أقل من الرئيسية .

وقد راعت الكاتبة في تصوير تلك الشخصيات "أن تكون معبرة عن صورة من صور الحياة البشرية وأن تبتعد قدر المستطاع عن النماذج الأسطورية التـي تقـوم بأعمال خارقة، لأن عنصر الإقناع يضفي على الشخصية القصصية هيبـة، ودوراً متقدماً."[1] ، ولكن بذكاء وانتقائية، لا يجعلها تقع في فخ التقليدية .

وتتحقق الشعرية في لجوء الكاتبة إلى الوصف (البراني) دون إسـهاب فـي التفاصيل الدقيقة، ويتم من خلال الوصف الكشف عن جوانية عوالم الشخصية، مما يتيح للقارئ إمكانية استقراء تلك العوالم، لأنه "يستطيع أن يتدخل برصيده الثقـافي

* لا نجد في أعمال الكاتبة وصفا دقيقا لملامح أي شخصية رئيسية ويعزى ذلك إلى عناية الكاتبة بالجانب الوجداني والفكري للشخصيات، لأنها تحمل بعدا رمزيا يعبر من البنيـة الـسطحية لدلالة اللفظ المباشرة.

[1] شريبط، أحمد: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب 1998 ص 31

وتصوراته القبلية ليقدم صورة مغايرة عما يراه الآخرون عن الشخصية الحكائية"[1]، ومن ثم الخروج بتصور ذي قيمة دلالية، يكشف عن الجمالية المتعينة فـي البنـاء اللغوي لمقاطع الوصف، قد لا يكون ظاهرا على المستوى السطحي للتعبيـر فـي النص.

وفيما يلي سنستعرض نماذج لوصف بعض الشخصيات، محاولين من خـلال عرضها تجلية مواطن توظيف لغة الوصف توظيفا شعرياً:

1 ـ **وصف الشاعر**

إن إطلاق لفظ شاعر على شخصية ما في العمل الروائـي لا يـدل علـى وصف محدد لإنسان ما فقط، بل يصف (كل ما هو مادي وثقـافي)[2]، فيـصبح للاسم دلالة مستقلة تتمثل في كلية الصفات النفسية والفكرية واللغوية والجسدية، ومتشكلة من خلال الدور الذي يقوم به والوظيفة التي يضطلع بهـا، بالإضـافة لمجموع القيم التي يحيل عليها، فالشاعر هو (اسم) ذو حضور خاص، يستثير في أذهاننا المعنى الثقافي المستقر قبلا، ولا يقتصر على الحضور المادي للـشخص المتصف بهذه الصفة وحسب، بل يغدو لفظ شاعر إيقونة دالة على مجموعة من القيم؛ منها في تصورنا العربي على الأقل، كونه اللسان المعجز، القـائم بـدور الأمثولة الإنسانية الكبرى، والمتحدث بلغة الغيب – والوصف الأخير قد يكـون عالميا حتى إن بعض اللغات تزاوج بين معنى الشاعر والرائي فكلمـة "فـاتيس تعني النبي والشاعر جميعا. وبين النبي والشاعر في كل زمان ومكان لو فهمـا على الوجه الصحيح أواصر قربى من حيث المدلول حقا. بل هما فـي حقيقـة الأمر شيء، وخاصة في هذا الأمر الخطير الأهمية، ألا وهو أن كليهما قد نفـذ إلى اللغز المقدس في بناء الكون"[3] - كما تقفز للأذهان بعض الصفات القارة في تلك الشخصية الرامزة: كالانتصار للحق، والنزوع إلى التمـرد علـى العـادي

---

[1] لحمداني، بنية النص السردي،ص 50.

[2] بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 78.

[3] هوراس: فن الشعر. ت: لويس عوض. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1988ط3 ص54

واليومي والمألوف، ورفض الخنوع والظلم والقيود، وغيرها من السمات، التـي حتى وإن لم تتوفر واقعا في أشخاص الشعراء، وتمثلاتهم العينيـة، فإنهـا قـيم رمزية خيالية دائمة الارتباط بما يمثله الشاعر. لذلك تغدو كلمة (شاعر) إشارة[1] لمجموع تلك القيم، متضامنة مع الجزء المادي له ، ويرد وصف للـشاعر علـى لسان إحدى الشخصيات في رواية ذاكرة الجسد :

"إنه إنسان متقلب، مفاجئ، لن يفهمه أحد ولن يجد أحد مبرراً لسلوكه"[2]

إن وصف الشخصية هنا يحقق غايتين في آن واحد، الوظيفة الجمالية متزامنة مع الوظيفة التفسيرية، التي هي "وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي"[3] ، لذلك فإننا نجد أوصاف الشاعر تتسق مع النظرة الحالمة المنطبعـة فـي الذاكرة الجمعية عن شخصيته، والصورة القارة في المخيال، لدلالة كلمـة شـاعر، لكنها ممثلة بدقة من خلال المظهر الشخصي لزياد، الشاعر الفلسطيني، ومتجلية من خلال سحر لغته، وتوقه الدائم للبحث والاكتشاف، وعفويته، وحبه للمغامرة، وعـدم الاستسلام أمام التحديات:

" مازال شعره مرتباً بفوضوية مهذبة. وقميصه المتمرد الذي لم يتعود يوماً على ربطة عنق، مفتوحاً دائماً بزرٍ أو زرين. وصوته المميز دفئاً وحزناً، يوهمك أنه يقرأ شعراً، حتى عندما يقول أشياء عادية. فيبدو وكأنه شاعر أضاع طريقه وأنه يوجد خطأ حيث هو.

في كل مدينة قابلته فيها، شعرت أنه لم يصل بعد إلى وجهته النهائية، وأنه يعيش على أهبة سفر.

كان حتى عندما يجلس على كرسي يبدو جالساً على حقائبه. لم يكن يوماً مرتاحاً حيث كان، وكأن المدن التي يسكنها محطات ينتظر فيها قطاراً لا يدري متى يأتي."[4]

---

[1] انظر: بارت، الكتابة في درجة الصفر، ص5

[2] مستغانمي، ذاكرة الجسد ص 145

[3] لحمداني، بنية النص السردي، ص79

[4] مستغانمي، ذاكرة الجسد ص 195

وإذا كانت "تتحقق شعرية اللغة من دقة التصوير"[1]، فإن لغـة الوصـف فـي المقطع السابق تكشف عن تمرده على القيود الاجتماعية من خلال وصـف تمـرد قميصه الذي لم يتعود يوماً على ربطة عنق، وفي أزراره المفتوحة دائمـا، حيـث تعطي دقة الوصف إيحاء بعدم التزام الشاعر بالآداب المتحفظة أو المتزمتة للياقـة الاجتماعية، وعدم انصياعه لتلك القيم التي تشكل له قيداً، أو تعـد أمـرا ثانويـا - ترسخ في الذهنية المتشكلة - أن الشاعر يأباه.

"لقد عرفت شاعراً فلسطينياً كان يدرس في الجزائر. كان سعيداً بحزنه وبوحدتـه؛ مكتفياً بدخله البسيط كأستاذ للأدب العربي، وبغرفته الجامعية الصغيرة، وبديوانين شعريين. حتى ذلك اليوم الذي تحسنت أحواله المادية، وحصل على شـقة وكـان على وشك الزواج من إحدى طالباته التي أحبها بجنون، والتي قبل أهلهـا أخيـراً تزويجها منه.

عندما قرر فجأة أن يتخلى عن كل شيء، ويعود إلى بيروت ليلتحق بالعمل الفدائي..

عبثاً حاولت إقناعه بالبقاء. لم أكن أفهم حماقته تلك، وإصراره على الرحيل عندما أوشك أخيراً أن يحقق أحلامه".[2]

إن لغة الوصف تخلق شعريتها من خلال (اللغة الانفعاليـة التأثيريـة)، كمـا يعرفها جان كوهن،[3] من خلال اللغة ذاتها، وليس من خلال محتواها، ففـي عبـارة

---

[1] الرواشدة، منازل الحكاية ،ص159

[2] مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 145

[3] يعترض جان كوهن على مقابلة ياكوبسون لوظيفتي "اللغة الانفعالية" و"اللغة المرجعيـة"، مـن حيث أن الأولى تتمركز حول المتلقي، والثانية على العكس، إذ إن النص الذي يخلق موقفـا انفعاليا لدى متلق ما، قد لا يكون له الأثر نفسه لدى متلق آخـر، وبالتـالي فـإن الوظيفـة الانفعالية لا تصنف داخل القيمة الخارجة عن الكلام ولا داخل القيمة الامتدادية لـه، وإنمـا داخل ما يشكله المنطوق، من خلال قيمته الكلامية الخالصة، لذلك فانه ليس هنا لغة انفعالية حقيقية إلا إذا، وإذا فقط كان الانفعال هو محتوى هذه اللغة، وليس التأثير الناتج عنها) انظر:

(سعيدا بحزنه، وبوحدته) مثلا، لا تؤثر في المتلقي من خلال كلمتي الحزن والوحدة كدال، أو من خلال دلالة الكلمتين كتجربة فردية، أو إنسانية عامة، بل مـن خـلال عنصر ثالث هو"مرجع" التركيب اللغوي نفسه، وفي العلاقة بين الألفاظ، التي تخلق موضوعا جديدا في كون ذلك الفرد سعيدا بما لا يكون سببا للسعادة عادة، وما يثيره ذلك الوصف لدى المتلقي، من انفعال بالمنطوق اللغوي، يختلف عن محتواه، ويخلق لدى القارئ شعوراً جديدا، قد يتجسد بشكل ألفة، وتعاطف مع الشاعر حتى ليشعر أن هذه الشخصية المحببة قريبة منه، وأنه قادر على تفهم موقفها من الحياة، والتـسامح معها دون أن يحتاج إلى فهمها تماما.

إن على الشاعر أن يظل مجسدا لما يمثل من قيم، لذلك نـراه يتخلـى عـن مغريات الحياة، ومتعها من أجل الحفاظ على القيمة الثقافية والرمزية التي يحملهـا، في توقه الدائم للحرية، وعدم المساومة عليها، حتى لو عنى ذلك معاناته أو حرمانه أو ألمه، إنه يتخلى عما يريد في سبيل ما ينبغي، فها هو يتخلى عن الـزواج ممـن أحب ليظل ممثلا لدور الفرد الحر من كيل قيد وإن كان قيد الزواج، الشاعر الـذي يرفض أن يكون فردا ضمن قطيع، إذ إنه لو تزوج لفقد تلك الصفة.

كما تتحقق الشعرية في المقطع الوصفي التالي:

"عبثاً حاولت إقناعه بالبقاء. لم أكن أفهم حماقته تلك، وإصراره على الرحيل عندما أوشك أخيراً أن يحقق أحلامه. وكان يجيب ساخراً "أي أحلام.. أنا لا أريد أن أقتل داخلي ذلك الفلسطيني المشرد.. فعندها لن يكون لأي شيء أمتلكه من قيمة"[1].

من خلال البعد الإشاري في العبارتين (العمل الفدائي، والفلـسطيني المـشرد) الذي يسعى إلى تحميل العبارتين دلالة أبعد من الغاية الإخبارية، في توضيح وضع الشخصية الفلسطينية عند وصفها بالتشرد، أو سعيها لاستعادة حقوقها عبر النـضال الذي يشير إليه العمل الفدائي، "لأن البعد الإشاري أبلغ وأقوى انزياحاً مـن كونـه

كوهن، جان: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر. ت: أحمد درويـش، دار غريـب للنـشر، 2000 الجزء الثاني بعنوان اللغة العليا ص384 وما بعدها .

[1] مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 14.5

مجرد إبلاغ، فاللغة حين تقترب من مجال الشعرية فإنها تؤسس متنها النثـري"[1]، إذ تستثمر لغة الوصف البعد الإيحائي، لاستثارة المخزون الانفعالي والعـاطفي لـدى القارئ، والمتعاطف مع الإنسان الفلسطيني، ممثلا في الإيمان بعدالة القضية التـي ضحى من أجلها بأحلامه، والتحاقه بالعمل الفدائي في بيروت.

إن وصف شخصية الشاعر يتخذ بعداً طوباوياً، يحافظ على الصورة الحالمـة للشاعر، ويجعله من (الرجال الاستثنائيين)، ويبقيه في منزلته الرفيعة من المخيـال الشعبي، مجسداً لقيم الأصالة، كمعقل أخير للقيم الإنسانية في مواجهـة المغريـات المادية، ومثالا لأسطورة البطل الذي يضحي ويتنكر لذاته من أجل غايات أسـمى، وانتصارا للجانب الروحي الشفيف في مقابل الانزلاق في دوامة اليومي والمكـرور والعادي، إنه انتصار للروح الشعرية ضد محاولة التـدجين والمواءمـة مـن قبـل الحاجات البشرية، والمجتمع المنساق وراء رغباته، وشهواته، إن وصـف الـشاعر يأتي في سياق الانتصار للحياة في مواجهة الموت، الحياة في بعدها المعنوي، وإبقاء لجذوتها متقدة حية، في مواجهة قسوة المكان ومرارة الغربة، وصلادة الواقع، ممـا يعطي إحساساً بالأمل وإن كان ضئيلاً. ويحمل أرباب الأدب دينـاً عظيمـاً لحفـظ الهوية، واستعادة إنسانية الإنسان.

2ـ وصف (سي . . . .)

لا يمكن فهم البعد الشعري لوصف الضابط (سي . . . .) الذي تزوج من البطلة في رواية ذاكرة الجسد دون استحضار شخصية (سي الطاهر)، إذ ترتكز الشعرية في مقطع الوصف على الطاقة التخييلية القائمة على مرتكـز الـضدية، بين الشخصيتين، ففي حين يرد اسم (سي الطاهر) في رواية ذاكرة الجـسد 45 مرة فإن (سي . . . .) يرد 9 مرات ثمان منها للشخص نفسه، والتاسـعة لفـظ غير متعين الدلالة، والمقطع الوصفي للشخصية يرد عند لقاء البطل بعم البطلة :

---

[1] سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد ، ص47.

"أعطيتها لـ (سي....) لقد سهرت معه المرة الماضية.. لا أدري ما رأيك فيـه، ولكننـي أعتقـد أنـه رجـل طيـب بـرغم مـا يقـال عنـه. كان في جملته الأخيرة جواب مسبق على ردٍ كان يتوقعه.

(سي....) إذن ولا أحد غيره" !رجل طيب.." هل الطيبة هي حقاً صفته المميـزة الأولى؟ أعرف أنا أكثر من رجل طيب كان يمكـن إذن أن يـصبح زوجهـا. ولكن (سي....) كان أكثر من ذلك. كان رجل الصفقات الـسرية والواجهـات الأمامية. كان رجل العملة الصعبة والمهمات الصعبة. كـان رجـل العـسكر.. ورجل المستقبل .فهل مهم بعد هذا أن يكون طيباً أو لا يكون؟"[1]

فكيف يقرأ المقطع، وأين مكمن شعريته؟

نلاحظ بدءا أن الشخص الموصوف لم يرد له اسم على امتداد الرواية، بل وكذلك في بقية الروايات، إذ يرد في رواية فوضى الحواس ذكره بعبارة واحـدة على لسان البطلة هي " أنا زوجة العميد ..."[2]. ثم نقاط انقطاع، دون ذكر صريح لاسمه.

إن بنية التركيب الوصفي يقتضي تـوافر طـرفين، وصـفا يحيـل إلـى موصوف، والمفارقة هنا أن الوصف موجود ولكن الموصوف غير متعـين، إن الموصوف مغيب عمدا، وعناصر التركيب النحوي(البدل والمبدل منـه) غيـر متوافرين في النص، يوجد المبدل ولكن ليحيل إلى عدم، إلى فراغ، عبر عنهـا بأربع نقاط على الشكل التالي (. . . .)، فليس هناك إشارة مرجعية نصية يمكن أن تسند التركيب النحوي؛ وبالتالي تعويم دلالته – بمعنى الهجاء لكلمة تعـويم- كما أن الرسم الكتابي خرج عن قواعد الترقيم الإملائي العربي، حيـث علامـة الحذف ثلاث نقاط، تقتصر دلالتها على أن جزءاً من النص محـذوف، وهـذا المحذوف من جنس ما سبقه، لكن الرسم هنا غير مألوف، ممـا يعنـي الزيـادة

[1] مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 270.

[2] مستغانمي، فوضى الحواس، ص163.

والمبالغة في مجهولية دلالته، فليس له جنس مألوف وكأنما لا يمت لكل الـنظم المعروفة بأي صلة.

وبما أن هذا الحذف وارد ضمن تركيب لغوي، فإنه يمكن أن يقـرأ علـى أكثر من مستوى، ويكون له أكثر من دلالة، دون تعارض بينها، حيث "كل بحث في مجال الشعرية يفترض معرفة أولية بالدراسة العلمية للغة، لأن الـشعر فـن لفظي، يستلزم قبل كل شيء استعمالا خاصا للغة"[1]. ولا يرد في الـنص إشـارة مجانية أو اعتباطية، بل لتحقيق غاية فنية، وانطلاقا من هذا المبـدأ فـإن عـدم التصريح باسم هذه الشخصية لا بد أن يحقق غاية شعرية للعمل الأدبي.

وتظهر الغاية الفنية أولا ارتباط الحذف بدلالة الكلمة (سي) إذ ترد باللهجة العامية الجزائرية، وتأتي اختصارا لكلمة (سيد)، ويؤكد ذلك عبارة **(لكنت مـن نصيب (سي....) آخر من السادة الجـدد**)؛ كما أن الشرفاء ترد أسماؤهم دائمـا مقرونة بها في العمل، وصفة السيد التي توحي بالتكريم، وهي الـصفة التـي لا يرى السارد أن الشخص المغيب يستحقها، أو يصح أن يقترن اسمه بها، نظـرا لتاريخه الدامي كونه أحد أفراد العسكر الذين يمثلون كل ما هو وضيع ودونـي في نظر السارد، لتسلطهم وتنكيلهم بأبناء الشعب، وفسادهم الأخلاقي، الذي تـدل عليه ألفاظ الوصف في المقطع؛ وكأنما يقول: إن هذا الشخص نكرة، لا قيمة له، ولا يستحق الوجود، كما لا يستحق أن يذكر, وإذا ما كانـت ضـرورة القـص تفرض إيراده، فقد استعاض عنه بنقاط أربع؛ لتبرز الدلالة الإيحائيـة للتغييـب المتعمد، من خلال التوازي القائم بينه وبين ذكر اسم (سـي الطـاهر) خمـسة أضعاف ذكره، فإذا ما كان "نسق التوازيات الشعرية تستلزم علاقة تبـاين بـين الصوت والمعنى، سواء المعنى المعجمي أو النحوي"[2]. فإن حق ذلك الـشخص التغييب والتجاهل التام حتى على المستويين المعجمي والنحوي، كما أن التغييب يأتي كرد فعل انتقامي، وفعل احتجاج من قبل السارد على مكانة (سـي. . . .)

---

[1] ياكبسون، قضايا الشعرية، ص77.

[2] المرجع نفسه، ص89.

الواقعية وشهرته بين الناس، التي نالها دون وجه حق، بالتآمر والصفقات السرية المشبوهة، وكأنما إعطاؤه اسما (فونيما) يمنحه وظيفة فعلية له، وبالتالي يعطيـه حق الوجود على المستوى الفعلي، إذ إن الفونيم يركز على "ما للوحـدات مـن وظائف بدلا مما فيها من مضمون"[1]. وتكون وظيفة الفونيم عندها منحه التعـين والوجود على المستوى الحقيقي واللغوي، وذلك ما لا يريده السارد.

كما تتحقق الشعرية على مستوى "التعارضات الفونولوجية بين الصوتين أو الاسمين"[2] (سي الطاهر) من جهة، و(سي....) من جهة أخرى على المستوى اللفظي الدال، إذ يعد ياكوبسون تلك التعارضات من الأدوات الشعرية. والتي عن طريقها يعمق التوازي اللفظي التعارضي (بتشابه الاسمين في بدايتهما، ثم عدم اكتمال الآخر) التوازي الدلالي التعارضي كـذلك بـين الشخـصيتين؛ وذلـك التعارض ناشئ عن المشابهة غير المزدوجة بين لفظتي (سـي) للشخـصيتين، وذكر أحدهما ثم تغييب القول لدى الآخر، ومن المقرر لدى دارسي الشعرية أن "مشابهة المقاطع الشعرية غير المزدوجة لا تختزل إلى مجرد مشابهة تركيبية . إنها تدعم وتعزز تباينا دلاليا مزدوجا"[3].

كما يتجلى منحى آخر للشعرية ناشئا من علاقة الحضور والغياب فتـدرك دلالة الكلمة من خلال إيحاء بدائلها للمتلقي. ففي حين غيـب الاسـم الـصريح للشخصية، حضر دالا عليها مجموعة من النقاط، والنقطة فـي اللغـة العربيـة المتداولة اليوم تتشاكل مع الرقم (صفر)، والصفر قيمة غير متعينة على المستوى الرياضي، ومجموع الأصفار مهما بلغت كثرتها هو صفر، قيمة واحدة تـساوي العدم، ويزداد تهميشه، حين يرد على (الشمال) في نظام الكتابة العربية، إذ يقع على مستوى التشكيل البصري على يسار كلمة (سي) وتصبح المحصلة النهائية لهذا الشخص هي (السيد لا شيء).

---

[1] الغذامي، عبد ا : الخطيئة والتكفير، جدة، ط2، 1991، ص34

[2] ياكبسون، قضايا الشعرية، ص96.

[3] المرجع نفسه، ص85.

ويبدو مجلى الشعرية التالي في الوقفة التي يضطر إليها القارئ وانقطـاع الصمت عند بلوغ اسم هذه الشخصية، وكأن مجرد تذكر هذه الشخصية يـصيبك بنوع من العسر القرائي، أو الحبسة اللغوية فلا يعود القارئ قادرا على امـتلاك الوعي الفونولوجي: الذي يعني امتلاك القدرة على معرفة أماكن إنتاج الأصوات اللغوية، وكيفية أو آلية إخراج هذه الأصوات، فعند محاولـة نطـق اسـم هـذا الشخص يلجأ المتلقي إلى الصمت، وقطع النطق اضطرارا، - إذ لا يبلغ الـوهم أن أحدا عندما يقرأ الرسم المرقوم، سيردد (سي نقطة، نقطة، نقطة، نقطـة) – فالصمت أمامه هو الخيار الوحيد المتاح، ليس صمت إجلال وتعظيم، بل صمت احتقار وترفع. ومن هذا الجانب نجح السارد في إشراكنا قسرا معه، وتوجيهنـا لتبني وجهة نظره والامتناع عن ذكر هذا الشخص.

وتتجلى الشعرية كذلك في وصف (سي....) وأمثاله بالجدد، حيث تعطـي كلمة جدد دلالة الاستحداث، فهم ليسوا عريقين في اتصافهم بهذه الصفة، بل هـم طارئون على السيادة، ونالوها بما يمتلكون من أموال وجاه، مما يـشرع بـاب التساؤل عن المصدر وراء هذا الغنى الطارئ، الأمر الذي رسـخ فـي أذهـان الجزائريين مسبقا حسب نص الرواية:

" **في الواقع, ثمة أمران لا يصدقهما الجزائري :الموت بـسبب طبيعـي, والثراء من مال حلال**"؛ مما يكرس القناعة بوضاعة هؤلاء السادة في الذهنيـة الشعبية، وهذا ما حاول السارد تأكيده.

ويبدو مجلى آخر للشعرية في العبارة التي يوصف (سي....) فيها بالطيب، "**ولكنني أعتقد أنه رجل طيب برغم ما يُقال عنه**." حيث يوحي ظاهر اللفظ فـي آخر الجملة بالتشكيك في صدقية صفة (طيب) قبلها، فقناعة المتحـدث، تجابـه بأقاويل حول تلك الصفة، ثم إن هذا الوصف يرد على لسان (سي الشريف) وهو الشخص الذي قبل بمصاهرته (عم البطلة)، الأمر الذي يجرح شهادته ويطعـن فيها، وهو ما تؤكده الرواية بعد صفحة واحدة

"كان سي الشريف يدري أنه يقوم بصفقة قذرة، وأنه يبيع بزواجه اسم أخيه، وأحد أكبر شهدائنا مقابل منصب وصفقات أخرى"[1]

إذن تلك الشهادة ليست شهادة حق، بل شهادة ألجأه إليها داعي المصلحة الفردية، والاشتراك في المؤامرة.

ويبدو الملمح الأخير للشعرية الذي نستعرضه في الفجوة الناشئة عن إلغاء اسم الشخصية، في الحذف الجانبي الذي يسميه جيرار جينيت " نقصانا" حيث " لا تقوم على إلغاء مقطع تزمني، بل على إسقاط أحد العناصر المشكلة للوضع، في مرحلة تشملها الحكاية مبدئيا، وذلك مثلا كأن يروي السارد وهو يحجب حجبا منظما، وجود أحد أفراد أسرته"[2]. إذ يبدو لي إن الكاتبة كانت واعية لهذا الملمح فوفقت في توظيفه بشكل يعلي من شعرية الرواية.

ج- وصف اللوحة:

يرد مشهد وصف إحدى اللوحات في إطار القص التذكري للراوي، على لسان إحدى الشخصيات الثانوية، في إطار تحليله للقيمة الوجودية للوحات البطل، ويتقاطع القص مع أسلوب اللقطة المشهدية - التي توظف تقنيات السينما باستخدام أداة الكاميرا- حيث تعرض تفاصيل اللوحة وتقدم الصورة في تركيب لغوي، يتابعه القارئ، وتكمن أهمية هذا الأسلوب أنه "يوهم بمحايدته، ويوحي بالتالي، بحقيقة واقعيته "[3].

ولكن ينبغي التحرز عند تلقي ذلك المشهد حتى لا نقع في فخ الإيهام، والتنبه إلى أن وصف اللوحة يقدم لنا من منظور تلك الشخصية فقط، فلا نعلم إذا ما كانت اللوحة تشتمل على تفاصيل أكثر مما ذكر، أم قد وصف محتواها كاملا، إذ يقتصر موضوع اللوحة على رسم جسر اعتاد البطل رسمه، وهو أول ما رسم في مسيرته

---

[1] مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 272.

[2] جينيت، خطاب الحكاية، ص62.

[3] العيد، يمنى: الراوي :الموقع والشكل. مؤسسة الأبحاث العربية 1986ط1 ص100

الفنية، في محاولة للتغلب على أزمته النفسية التي سببتها له الإعاقة، وظـل يكـرر رسمه بعد ذلك. وتمثل اللوحة الموصوفة آخر أعمال البطل الفنية :

"في اللوحة الأخيرة لا يظل بادياً من الجسر سوى شبحه البعيد تحت خـيط من الضوء. كل شيء حوله يختفي تحت الباب فيبدو الجـسر مـضيئاً، علامـة استفهام معلّقة إلى السماء. لا ركائز تشد أعمدته إلى أسفل، لا شيء يحده علـى يمينه ولا على يساره، وكأنه فقد فجأة وظيفته الأولى كجسر!

أترى بداية الصبح عندئذ أم بداية الليل؟ أتراه يحتضر أم يولـد مـع خـيط الفجر؟" [1]

يأخذ حضور الجسور في الرواية "ثلاثة أنماط:

1- النمط المفهوم، أي يحضر مفهوم الجسر بمعنى الانتقـال إيحائيـا دون ذكـر الجسر.

2- النمط الفني، وهنا يحضر مفهوم الجسر عبر الفن (اللوحة) .

3- النمط الحقيقي، يحضر عبر عودة البطل إلى مدينته"[2] .

وما يعنينا هنا هو النمط الثاني: أي حضور مفهوم الجسر عبر الفن (اللوحـة) حيث ترتكز شعرية وصف مشهد اللوحة في التقنية التي وظفتها الكاتبة، لتصل عن طريقها إلى تكثيف لغوي ينقل القارئ إلى أفق عال من الشعرية في مشهد وصـف اللوحة، حيث تنقل على لسان البطل - باستخدام تقنية الاسترجاع - حديثاً ورد على لسان شخصية أخرى، يصف لوحة البطل ثم توظف تلك المقولة لإحداث نوع مـن الوعي الوجودي المتجلي في تحليل اللوحة، لإضاءة الجانـب النفـسي، والأزمـة الوجودية للبطل،- والتي تتفق مع وعي الشخصية الواصفة – الجانب الذي لم يكـن ممكنا استجلاؤه دون وصف اللوحة، ويصح أن تنطبق عليه عبارة جيرار جينيـت: "ليس وصفا للموضوع المتأمل بقدر ما هو حكاية وتحليل للنـشاط الإدراكـي عنـد

---

[1] مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 207.

[2] الطالب، هايل محمد: جماليات المكان في رواية ذاكرة الجسد، دورية الراوي، النادي الأدبـي الثقافي بجدة، مارس2009ص64

الشخصية المتأملة"[1] وهو ما تكشفه عبارة ترد في الصفحة التالية من العمل على لسان البطل نفسه :" **كان الجسر تعبيراً عن وضعي المعلّق دائماً ومنذ الأزل. كنت أعكس عليه قلقي ومخاوفي ودواري دون أن أدري**"[2].

بالإضافة إلى ذلك فإن الوصف المقدم ليس محايدا وواقعيا، كما أوهمت تقنية المشهد، ويمكن أن يتضح ذلك من خلال إعادة صياغة المقطع الذي ورد فيه وصف اللوحة بالاقتصار على ما هو مرسوم فعلا فيمكننا أن نصوغه في عبارة أقصر على النحو التالي:

(في اللوحة يبدو شبح جسر، يغطي الضباب ما حوله، لا ركائز تشد أعمدته إلى أسفل، لا شيء يحده على يمينه ولا على يساره).

هذا هو كل محتوى اللوحة، لكن المقطع لا يقتصر على تقديم ومحاكاة الوجود الفعلي لمحتوى اللوحة وحسب، بل ينقله لنا محملا بتفاصيل أكثر تعكس التأمل الذهني لدى الشخصية المتحدثة، ويبدو التأمل جلياً من خلال الألفاظ المستخدمة للكشف عن تلك التفاصيل، والتي تمثل رؤية الشخصية ورأيها تجاه العمل أثناء عملية الوصف، مما يعطي للمقطع الوصفي تكثيفاً لغويا، ويحقق قدرا أعلى من الشعرية للعمل الأدبي .

ففي هذا المشهد تتمثل ثلاث صور للبؤرة في وقت واحد، " أو بتعبير جينيت: تلعب على ثلاث صور للبؤرة التي تمر من وعي البطل إلى وعي الراوي إلى وعي الشخصيات"[3] إذ ينكشف بؤرة مشهد اللوحة المرئية عبر الشخصية الثانوية (زياد) بينما بؤرة المشاعر والأفكار تنقل عبر الشخصية الرئيسية، لتكشف لنا موقف الكاتبة، ووجهة نظرها.

ويبدو مجلى آخر للشعرية في التناغم بين عناصر اللوحة من جهة (أي مكونات الرسم فيها) وشخصية الفنان من جهة أخرى، من خلال الوصف الذي ينشئ

[1] جينيت، خطاب الحكاية، ص114

[2] مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 208.

[3] السيد، نظرية الرواية، ص150.

علاقة دلالية تبادلية بين الجسر والفنان، حيث إن "اللغة الشعرية نمطا من الاشتغال السيميائي"[1] يغدو معها الجسر المرسوم داخل العمل الأدبي دالاً سيميائيا يسميه بورس (أيقونة) "لتدل وفق علاقة أو صفة ما على موضوع وجودي"[2] للفنان، تحدد هذه العلاقة داخل النص من خلال تحليل الشخصية لموضوعها، مستفيدا من المبدأ الفرويدي للفن، حيث يعكس موقف الفنان من العالم، ويصور الأزمة النفسية له، الناشئة عن الصراع الدرامي بين الذات والعالم، والتنافر القائم بين الحلم والواقع، فالجسر المرسوم يكشف عن الشعور بالحيرة والتهميش، وضبابية الرؤية، والتشتت، وعدم تحقق الانتماء، وعدم الفاعلية، وإهدار القيمة، فالجسر/ الفنان، معلق بين السماء والأرض، لا يستند على شيء، ولا يصل بين مكانين، ولا يؤدي وظيفته، إنه المعنى المتجلي للعبثية، والكشف الصارخ لمعاناة الفنان، وخيبة أمله، فقد بدأ مناضلا، ثم حاول أن يتخذ من رسم الجسر سبيلا للخلاص من أزمته حين أصيب، لكنه الآن منكسر، يعاني الخذلان، و الإحباط وقد انهارت أحلامه، وأخفق سعيه وعلّق دوره.

وبما أن "المقاطع الوصفية وإن كانت مستقلة من حيث دراستها فهذا لا يعني أن هذه المقاطع لا تنتمي للبناء الكلي للرواية. فبالرغم من استقلالها فإنها توظف جماليا في خدمة محور الرواية وفي إضفاء الظلال والدلالات على مسار القص"[3]. الأمر الذي يتأكد من خلال المنظومة الدلالية، وتنجح الكاتبة في تحقيقه من خلال إقامة علاقة دلالة سيميائية، بين الذات والموضوع في مشهد وصف اللوحة، يوظف فيها الدليل اللغوي توظيفا تأويليا، لتؤكد على الرؤية العامة التي تنتظم الأعمال الروائية، في الكشف عن الواقع المأساوي للمبدع العربي، وإبراز تهشيم ذاته،

---

1 كريستيفا، جوليا: علم النص ، ت, فريد الزاهي دار توبقال للنشر المغرب ، 1991، ط1، ص 72.

2 محفوظ، عبد اللطيف: آليات إنتاج النص الروائي، منشورات الاختلاف،2008ط1 ص86

3 يعقوب، اللغة الشعرية، ص 255.

وبالتالي إدانة من تسبب في ذلك الوضع، الأمر الذي يتسق مع توظيف وصف المكان، أو وصف الشخصية، ويحقق للعمل مستوى عاليا من الشعرية.

د- وصف الأثاث :

من أهم الأدوات التي يستخدمها الباحث في حقل الشعرية أداتا الاستفهام (كيف، ولماذا)، كيف عبر الكاتب؟ ولماذا استخدم هذه الصورة تحديدا للتعبير؟ ومن خلال القراءة والتحليل، للمحاولة للإجابة عن هذين التساؤلين، يستطيع أن يستجلي الوظيفة الشعرية للصياغة الأدبية في نص ما.

وسنحاول من خلال ذلك الطرح الكشف عن الوظيفة الشعرية للغة الوصف في بعض مقاطع رواية عابر سرير، وتحديداً في وصف بعض قطع أثاث الشقة التي سكنها البطل في باريس، إذ تعمد الكاتبة إلى الانتقاء في وصف الأثاث، وتقتصر على ذكر بعض القطع وتهمل غيرها، وحسب رأي ميشال بوتور فإن "وجود غرض ما أو عدم وجوده، يمكن أن يكون دليلاً"[1] ، ولا يرد ذكر قطع الأثاث على نحو مجاني، بل لغاية فنية كالإيحاء الذي يقدمه حول وعي الشخصية، ومكانتها الاجتماعية، أو المستوى الثقافي، والتوجه الفكري لها.

نجد أن أثاث الشقة التي عمدت الكاتبة لتصويرها يحتوي على تمثال لفينوس، فما هي الغاية الفنية التي يحققها وجود ذلك التمثال؟ وكيف تحققت الشعرية في مقطع وصفه؟ حيث يرد المقطع التالي :

" فينوس, الأنثى الوحيدة الموجودة بالبيت. كانت في وقفتها تلك في ركن من الصالون بحجم امرأة حقيقية، تبدو كأنثى تستيقظ من نعاسها الجميل على أهبة التبرعم الأنثوي الأخير, تنتظر لهفة يديك, أو أوامر من عينيك, لتسقط ملاءتها أرضاً وتصبح امرأة.

كانت مثل أشياء ذلك البيت, تخفي نصف الحقيقة, ملفوفة بانسياب يغريك بالبحث عما تحت ثوبها الحجري.أنت لن تعرف شيئاً عنها, سوى أنه هو الذي اقتناها لأنها

[1] بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص44.

أنثاه. والمرأة التي بإمكانه أن يعيش معها بدون عقد,إنها أكثر منه عطباً. ولكن ذلك لن يمنعها من أن تكون الأنثى الأشهر والأشهى.

وأفهم أن يكون رودان قال إن لها القدرة على إلهاب الحواس لأنها تمثل بهجة الحياة. هي دائمة الابتسام, تستيقظ بمزاج رائق كل صباح . لأنها, وهي إلهة الحب والجمال, لم تتلوث برجل. إنها أنثى بشهوات مترفعة!

حتماً هي أسعد من نساء يقضين عمرهن كشجرة المطاط التي تزين الصالون, في انتظار أن يتكرم عليها صاحب البيت بالسقاية... مرة كل أسبوع!"[1].

ينطبق على إيراد التمثال في الرواية قول ميشال بوتـور: "إن لكـل غـرض وظيفته المباشرة، ولكننا حين ننظر إليه من الناحية الفنية ، فإن هذا الغرض يتعـدى وظيفته الأولى، ويكتسب وظيفة أخرى غير التي صنع من أجلها"[2] ، فإذا ما تجاوزنا الوظيفة التزيينية للتمثال في الشقة، والدلالة التي يحيل إليها بالنسبة لـساكن الـشقة وكونه فنان (رسام) يقدر قيمة الفن، إذ ليست الغاية هنا دراسة دلالة القطع الواردة، بل القيمة الفنية التي تؤديها لغة وصف تلك القطع، والتي نرى أنها تقـوم بوظيفـة شعرية، تتوافق مع هيكلية البناء الفني للعمل، وتجدر الإشارة إلى أن لغـة وصـف التمثال في هذا الجزء تتسق مع المبدأ الشائع في الأعمال، أي الوصف التعبيـري، "الذي يحتفل بأثر الأشياء في النفس أكثر من احتفاله بالأشـياء ذاتهـا"[3] ، حيـث لا يقتصر الوصف على الظاهر، أو التصوير الفوتوغرافي لمادة الوصف، بل تمـزج المادي بالإنساني، في تداخل مثر، يضفي الحياة على الجماد، يغدو معها " كل قطعة أثاث في الدار هي بديل للشخصية التي تسكن هذه الدار"[4]، وفي مشهد وصف التمثال السابق يتمازج الذاتي بالموضوع، الذات الواصفة، وموضوع الوصف ويتصاعد من

---

[1] مستغانمي، عابر سرير، ص 99- 100

[2] بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص51.

[3] الشوابكة، السرد المؤطر في رواية النهايات، ص163.

[4] عزام، شعرية الخطاب السردي، ص70

خلاله الحس الجمالي ليشكل موقفا جمالياً، حيث "الإنسان يعيش في الـشيء نفـسه، ويفجر فيه معاني وصورا تلتف حول معنى هو جزء من الحقيقة الكبرى"[1] .

إن لغة الوصف هنا تخرج عن اللغة العادية، إلى لغة هذيان شـعري، تجـسد حالة تأملية إبداعية، تنقل القارئ إلى زمن آخر، وعالم مختلف، وتجـوب بـه فـي فضاء شعري، وتهوم به في ميادين الحلم، وتعبر عن الاختلاجات النفـسية التـي تحمل التوق الأبدي للمطلق، كون الموصوف آلهة تأخذ السارد إلى أبعد من حـدود الزمان، ويموج المقطع الوصفي بالحركية ممثلة في صيغة الأفعال وتناوبهـا بـين الماضي والمضارع، حيث تبدأ الجملة بفعل ماض (كانت)، ثم يليها أوصاف بصيغة المضارع، بالإضافة إلى العبارات التي تدل على الاستمرارية والتكرار، مما يضفي على التمثال حياة وحيوية، يسهم في ذلك "التكثيف الحـاد للعلاقـة بـين التجربـة الشعورية"[2]، والموضوع، الأمر الـذي يـصل إلـى حـد التمـاهي التـام بـين الواصف/السارد، والموصوف، يدعم ذلك تماثلهما في العاهة (عطب الذراع).

ويحمل المقطع إمكانية تأويلية ممثلة برغبة الفنان في الخلـود، فـإن كانـت استطاعت فينوس الخلود وهي أكثر عطبا منه، فلا بد أن ذلك ممكن التحقق لـه، إذ إن عطبه أقل، وبالتالي يحقق رغبته التي وظف طاقته الإبداعيـة وقدرتـه الفنيـة لبلوغها، والتي تمثل رغبة كامنة في اللاوعي الجمعي، في الانتصار على الموت.

كما يكشف المقطع عن شعريته من خلال ما تـسميه كريـستيفيا (الملمـوس اللافردي للغة الشعرية) وذلك عن طريق تحوير المدلول لتمثال فينوس من مـدلول خاص إلى مدلول عام، حيث تنتقل دلالة الملفوظ (تمثال فينوس) من شـيء معـين واضح (هو نسخة التمثال الموجودة فعلا) ، إلى فكرة عامة لذلك التمثال، حيـث إن "السياق نفسه يضبب التمايز عوض أن يقوم بتبسيطه؛ إنه يأخذ المـدلولات الأكثـر ملموسية ليقوم بالزيادة في ملموسيتها عبر منحها صفات خاصة، وفـي الآن نفـسه

---

[1] إبراهيم، نبيلة: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة غريب، ص40

[2] إبراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة ،ص33

يرفعها إلى مستوى عمومية تتجاوز مستوى الخطاب المفاهيمي"[1] فلا يعود بمقدور القارئ التمييز القطعي بأن ذلك الوصف محصور بتمثال واحد (حتى في عدة نسخ منه)، وينتقل التمثال بذلك من حالة متعينة خاصة، إلى حالة غير متعينة، غير متحققة واقعا ملموسا.

كما تتحقق الشعرية في المقطع الوصفي من خلال علاقة التداخل أو ما يسمى التناص، حيث يرى شيكلوفسكي: "إن العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الأخرى، وبالاستناد إلى الترابطات التي نقيمها فيما بينها، وليس النص المعارض وحده الذي يبدع في تواز وتقابل مع نموذج معين، بل إن كل عمل فني يبدع على هذا النحو" [2]. حيث يتناص مقطع وصف تمثال فينوس مع عدد من القصائد لشعراء مختلفين، منهم الشاعر الروسي أفاناسي أفانا سيفيتش فيت ، يتلاقى وصف السارد في الرواية لتمثال فينوس مع وصف الشاعر في قصيدة بعنوان : فينوس من ميلو؛ في جوانب دلالية عدة منها وحدة موضوع النصين(التمثال)، وامتناعها على الرجال واحتفاظها بعذرية الطهارة، بالإضافة إلى الجمال الظاهري المغري، ويمكن أن نلحظ هذه الجوانب وغيرها من خلال النص التالي واستقرائه في ظلال المقطع الوصفي السابق:

عذري ، لم تلمسه يد
منزوع منه الخوف
وعار حتى جنبيه
يسطع ، يزدهر
الجسد الرباني
في نور جمال
لا ينطفئ ولا يخمد

---

[1] كريستيفا، علم النص، ص 76.

[2] عزام، محمد: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001، ص28.

تحت الظل المتقلب

-كتقلب دعوة -

للشعر المرفوع بخفة

صب الفرح أبياً

وانسكب بقوة

في هذا الوجه العلوي

باقوس* غمرتك طويلا

بحنان غامر

فغدوت كزبد البحر

-وفانٍ هو زبد البحر وعابر –

وتدفق منك السحر القاهر

والمجد الباهر

ولذا رحت تطلّين

على الأبد الممتد أمامك

(بحثا عن سر حائر..) [1] .

ملمح أخير للشعرية مرتبط بوصف التمثال - الذي يكـون إحـدى قطـع الديكور-يمكن تبينه من خلال "توافق انزياحي قد خلقه مخيال النص من خـلال التناغم الدلالي"[2]، بين المعطى الكلي لوصف التمثال، والمعنـى المتخيـل فـي المحبوبة، حيث يجلي التوازي الوصفي للتمثال والمحبوبة تـشابه الموضـوعين وتداخلهما، حتى يغدو وصف إحداهما وصف للأخرى، بل تتماهيان سويا حتـى لا يوجد سوى امرأة واحدة بمظهرين، عندها يكون التغزل بالتمثال نشيد تمجيـد

* هي مدينة ومملكة على الساحل الغربي لجزيرة قبرص. استوطنها الأركـاديون فـي العـصر الميكيني وازدهرت فيها عبادة أفروديت.

1 مكاوي، عبد الغفار: قصيدة وصورة ، الشعر والتصوير عبر العصور، عالم المعرفـة ع119 نوفمبر1987ص 97- 98.

2 الصائغ، وجدان: شهرزاد وغواية السرد، منشورات الاختلاف ط1، 2008 ص73

للمحبوبة يسري عبر نغم شعري، ويتداخل الوجداني بالخارجي ليحمـل الدلالـة الوصفية إلى أفق شاعري، يتم خلق بؤرته الدلالية من خلال أداة التشبيه (الكاف) في عبارتين متعاضدتين الأولى عبارة" **كنت أريد امرأة كـ " فينـوس**"[1] الأمنية التي حملها عميقا في ذاته، والتي تتحقق بعد عدة صفحات في الرواية، حين يـصف المرأة التي يحب بعبارة "هي كانت كفينوس"[2]، حيث يتحول معها صوت الوصف إلى مناجاة روحية، مغلفة بإيحاء الشعر، يذكيه الاصطدام بحاجز الإدراك الذاتي، الناشئ عن وعيه باستحالة الحصول عليها، فمحبوبته في نظره كفينـوس آلهـة الحب والجمال، (هي الأنثى الأشهى والأشهر)، ولكنها (أنثى بشهوات مترفعة، لا يمكن أن تتلوث برجل)، دون أن يحمل التلويث هنا معنى هجائيا أو دلالة سلبية، ما يدل عليه هو الحرمان، وأن يكون قدر الآلهة الترفع عن الرغبـات، ويمكـن استجلاء ذلك التماهي بين الموضوعين استنادا إلى العبارات الواردة في وصـف كل منهما والتي تشف بسهولة عن توحدهما في لاوعي الفنان وسنورد أمثلة من ذلك حسب التنضيد التالي:

وصف التمثال	وصف المحبوبة
ملفوفة بانسياب يغريك بالبحث عما تحت ثوبها الحجري أتأمل جمالية أنوثة تحيط كل شـيء فيها بلغز	كانت إثارتها في إغرائها الموارب.
	قالت أثناء حديثها زوجهـا:" لا بـد أن توضع على أبواب غرف النوم " ممنوع التلويث
لم تتلوث برجل	
لم أحاول استنطاقها بعد ذلك. هي لـن تقـول أكثر ماجـدوى أن أنتـزع منهـا اعترافـات مخادعة؟	استناداً إلى رواية تلك الكاتبـة التـي لا تصدق إلا في الروايات
هو الذي اقتناها لأنها أنثاه	وأنه قبلها طويلاً هنا

---

[1] مستغانمي، عابر سرير، ص86.
[2] مستغانمي، عابر سرير، ص198.

فكل هذه الوحدات اللغوية تنتظم في نسق وجـداني واحـد، يمثـل التجـانس والتوافق، ويوحد الموصوف، ويكشف عن عمق الأزمة التي يعانيها الـسارد فـي علاقته العاطفية كما يعمل على تكريسها؛ وهو الأمر الذي يحكم النظرة المـضمونية في اللغة الوصفية التي تتخلل الأعمال الأدبية؛ والقائمة على مبدأ التعبيريـة، ممـا يعزز ويسهم في الكشف عن انكسار الذات المبدعة، فكما كشفت لغة وصف المكان، والشخصيات عن معاناة المبدع، وإحباطه على المستوى الوجـودي، والاجتمـاعي، وعطبه النفسي، هاهي لغة وصف الأثاث تجلي انكسار تلك الذوات علـى مـستوى جديد هو المستوى العاطفي. كما تتقاطع مع الدلالة الرمزية لإصابة جميـع أبطـال الروايات بعاهات جسدية، وعطب مادي، وهذا العطب المادي للذراع، يشكل **ثيمـة** متصلة في الأعمال الروائية، تنحو إلى تكوين الأزمة الوجودية مما يمـنح العمـل تكثيفا شعريا، حيث يفترض توماتشيفسكي في العمل الأدبي "وجود متصل من المواد الثيماتية يمتد من أكثر الثيمات محلية وموضعية إلى ثيمات الهم الإنساني العام"[1]

وفي ذلك تشكل الصياغة اللغوية للوصف أداة للتعبير عن رغبة الكاتبـة فـي الكشف عن المعاناة، والوجع الإنساني للمبدع العربي، في إطـار عمـل شـعري/ سردي، يصح أن يطلق عليه ما تسميه الناقدة وجدان الصائغ (قـصيدة الـسرد)[2]، حيث يتوزع المخزون الدلالي المتسق على أجزاء العمـل الثلاثـة، ويغـدو معهـا انفصال المقاطع الوصفية وانتثارها و توزعها مكانيا ذا فاعلية في منح العمل قيمـة جمالية، ويجعلها مفعمة بالحركة الداخلية، والحيوية، مما يعني وجود طاقة شـعرية، يمكن استجلاءه عن طريق رحلة متواترة ذهابا وإيابا للقارئ بـين تلـك الأجـزاء، والمقاطع، وقراءة النص الروائي قراءة منفتحة على فـضاء الـشعر، كمـا تقـرأ

---

[1] شولز، روبرت: إسهامات المدرستين الشكلية والبنيوية في نظرية القص، ضمن كتاب: القـصة الرواية المؤلف، دراسة في نظرية الأنواع الأدبية المعاصـر، مجموعـة مـن المـؤلفين. ت:خيري دومة . دار شرقيات 1997،ط1، ص150.

[2] الصائغ، شهرزاد وغواية السرد، ص101.

القصيدة، الأمر الذي يجلي الوظيفة الشعرية، التي تدرك من مجمل العمل وليس من أجزائه.

إن الكاتبة تحتال بالوصف لتكشف عن جوانب الحياة، وخاصة الجانب النفسي والانفعالي للشخصيات، فحين تصف فإنها لا تتناول الموصوف في ذاته، بل تقوم بإشراك الفعل في المقطع ذاته، لذلك يتداخل الوصف مع السرد بشكل كبير، والمقاطع الوصفية الطويلة التي تتطلب وقفة وصفية، وانقطاع السرد بشكل كامل محدودة جدا، ومساحتها في الفضاء الروائي ضيقة، وتعمد الكاتبة في مجمل مقاطع الوصف إلى ما يسميه جينيت "الوصف المسرد، أو الوصف السردي"[1] كما تسميه سيزا قاسم، ويعود ذلك إلى طبيعة الموضوع الذي تتناوله الأعمال، فأعمال أحلام مستغانمي الروائية تندرج ضمن ما يمكن أن نسميه الرواية الوجدانية، حيث تنتظم الأعمال قصص حب ثلاثية الأطراف، إضافة إلى الارتباط العاطفي وليس العقلي بالوطن، ورؤيته يرزح تحت الاستلاب، وطبيعة هذا الإدراك للعالم يولد اضطرابا، وحركية في النفس، ثم إن الطبيعة الوجدانية للإنسان قائمة على الانفعال والتغير المتتابع، فلا تكاد تجد إنسانا يعيش لحظتين زمنيتين بالانفعال ذاته، كما أن عدم الاستقرار العاطفي هو الباعث على التأمل الذاتي، وليس الموضوعي لدى الشخصيات، فحتى المونولوج الداخلي قائم على التذكر والتحسر، والمواقف الحياتية تتسم بتأثرها بالانفعال، ويغلب عليها الأحكام العاطفية المتسرعة، فلا نجد تحليلا علميا لحدث، أو موقفا فكريا تمثله تلك الشخصيات في تعاملها مع واقعها، يساعد في ذلك طبيعة الشخصيات المبدعة، والتي تتسم برهافة الحس، والمصابة بالتشكيك المزمن، والريبة الأبدية، واليائسة من جدوى الواقع، متأثرة بالصدمات النفسية التي تلقتها من واقعها، وواقعة تحت تأثير الإحباط بسبب الخسارات المتكررة. خسارة الوطن، وخسارة الحبيب، ومن العبارات الكاشفة ما يرد على لسان بطل عابر سرير **"كانت القرى الجزائرية أمكنة تغريني بتصويرها . ربما لأن لها مخزونا عاطفيا في ذاكرتي"[2]**.

---

[1] القاسم، بناء الرواية ، ص112

[2] مستغانمي، عابر سرير، ص 30.

حيث تنطلق علاقة البطل بواقعه من موقع عاطفي، حبا أو كرها.

إن هذه التقنية مناسبة للكشف عن أزمة المبدع العربي الوجودية، بالإضافة إلى قدرتها على التأثير النفسي في المتلقي، بشكل يجعله مأخوذا بجمالية الكلمة، وواقعـا تحت تأثيرها التخييلي.

لذلك جاء الوصف محدودا، وبما يخدم السرد وينطبق على هذه الأعمال قـول سيزا قاسم في سياق مختلف "إذا كان هناك توتر بين السرد والوصف، فإن الـسرد يتغلب"[1].

[1] مستغانمي، عابر سرير، ص 113.

الفصل الرابع

شعرية المستويات اللغوية ولغة الحوار

يتخذ هذا الفصل - شأن بقية فصول الرسالة – اللغة موضوعا له، وذلك ضمن مستوى تجليها الإبداعي، ويصح أن نحدد اللغة المقصودة هنا بقول باختين: "اللغة بكل كيانها الملموس والحي، وليس اللغة بوصفها مادة نوعية خاصة بعلم اللغة، ثم تحديدها عن طريق تجريدها الحتمي والشرعي من عدد من جوانب الحياة الملموسة للكلمة ... ولهذا السبب فإن تحليلاتنا لن تكون لغوية بالمعنى الدقيق والصارم للكلمة"[1]. فهي خارج علم اللغة الصرف لكنها ليست منفصلة عنه تماما.

فالغاية من دراسة اللغة الروائية هنا هي استجلاء التوظيف الفني للمستويات اللغوية المتباينة، والوقوف على بعدها الشعري، المتأتي من تركيب، وصياغة وطريقة بناء اللغة /الكلمة في مجمل الأعمال الروائية المستهدفة. حيث إن الروايات حققت مقروئيتها، وانتشارها بناء على المحمول الشعري داخلها، والذي نرى أنه العامل الرئيس الذي أعطى لها مكانتها الفنية، وقيمتها الأدبية، وكانت السبب في جذب القارئ، وإغرائه، وليس تميزها بحدث غير عادي، أو غيره من التقنيات الروائية.

ومن خلال دراسة الروايات تبين للباحث أن مما يحقق قدرا من الشعرية لتلك الأعمال تعدد الأصوات واللغة الحوارية، أي: التنوع في مستوى اللغة الموظفة على ألسنة الشخصيات، لأن " كل ما هو مكتوب لن يصبح عملا أدبيا إلا حين يسعه أن يتنوع . . . ظروف هذه التنويعات تشكل كيان الأدب، (الأدبية)"[2] وهذه القضايا هي ذاتها التي أشار إليها باختين وامتدحها لدى دوستويفسكي، وتلك الحوارية وذلك التعدد هما ما يخفف النزعة الاستبدادية والتسلطية المطلقة للمؤلف، ويتيح الفرصة

---

[1] باختين، ميخائيل: شعرية دوستويفسكي. ت: جميل نصيف التكريتي. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء1986ط1 ص265

[2] بارت، النقد البنيوي للحكاية، ص12

للأصوات الأخرى للظهور، وهو ما "ولد نزوعا لدى النقاد قريبي العهد إلى تنـاول النص متعدد الأصوات، وغيره من ألوان النص التعددي بوصفه الـنص القاعـدة، وليس النص الاستثناء، أعني إن هؤلاء النقاد يتناولون النصوص متعددة الأصـوات على أنها أقرب إلى التعبير عن حقيقة الأدب من أنواع النصوص أحادية المعنى"[1].

والرواية الحديثة - ومنها نماذج الدراسة - وإن كانت منبثقة في الأصل مـن أساس واحدي، وصوت مفرد هو صوت الكاتب، إلا أنها لا تقف عنده، ولا تكـون محصلة لمجموع آرائه، كما لا تقتصر على عرض أو تبني أيديولوجيته، بل تتعدى ذلك لترصد التحولات الاجتماعية، والفكرية، والسوسيوثقافية، للشخوص والمجتمع، لذلك لا مناص لها من أن تكون بوليوفونية، أو متعددة الأصوات، خصوصا في ظل الظروف الراهنة، والتنوع الفكري، والانفتاح على العالم، وتبعا للاخـتلاف القـائم، والفروق الحتمية بين الأشخاص، كان لزاما أن يختلف مستوى اللغة التي يستخدمها كل فرد عن الآخر، تبعا للاختلاف الفكري، والثقافي، والعلمي، لأن لغـة الإنـسان داخل العمل الروائي هي تجسيد لشخصيته، وهذا ما يفرض تنوع مـستويات اللغـة داخل السرد، وتعددها، وذلك ما نسعى إلى اكتشاف جمالياته، من خلال تنويع تلـك المستويات. "فليست صورة الإنسان في حد ذاته هي المميزة للجنس، بـل صـورة لغته"[2]، وحتى " تصير اللغة صورة يتحتم أن تصبح كلاما على الشفاه التي تتحدث، وتكون منسجمة مع الشخص الذي يتكلم. إن الوصف وحده لا يكفي لتمييز شخصية ما وتفريدها ، بل لا بد من تشخيص كلامه على نحو يجسد حالته النفسية ووضـعه الاجتماعي والمهني. ويبين مستواه المعرفي ورؤيته للوجود".[3]

والمراد بالمستويات اللغوية هنا :" الأطر القولية التي من خلالها صيغت المادة القصصية، وتم التعامل مع (الكلام الأجنبي) وغيره من عناصر التناص"[4].

---

[1] سيلدن، رامان: النظرية الأدبية المعاصرة. ت: جابر عصفور. دار قباء.1998 ص41-42

[2] باختين، الخطاب الروائي، ص2

[3] الداهي، محمد: شعرية السيرة الذهنية. رؤية للنشر والتوزيع. القاهرة 2001 ط1 ص211

[4] الطلبة، محمد سالم الأمين: مستويات اللغة فـي الـسرد العربـي المعاصـر، دار الانتـشار العربي.2008 ط1 ص 7

حيث يرى صلاح فضل أن :" لغة الرواية هي نظام لغات تنير إحداها الأخرى حواريا، ولا يجوز وصفها ولا تحليلها باعتبارها لغة واحدة ووحيدة. وعلى هذا فإن الأشكال اللغوية والأسلوبية المختلفة تعود إلى نظم مختلفة في لغة الرواية"[1]، حتـى وإن تجاورت، أو صدرت عن سارد واحد، أو راو متفرد، لأنها تمثل آراء وقناعات وإيديولوجيات مختلفة ومتباينة صدرت عنهـا، يمثلهـا علـى المـستوى الكتـابي الشخصيات الفاعلة، والمستقلة نظريا داخل السرد، وتبعا للاختلاف بين الـشخوص كذوات مستقلة، مما يقتضي من الكاتب "أن يستعمل جملة من المستويات اللغوية التي تناسب أوضاع الشخصيات الثقافية والاجتماعية والفكرية؛ بحيث إذا كان في الرواية شخصيات: عالم لغوي، وصوفي، وملحد، وفيلسوف، وفلاح، ومهنـدس، وطبيـب، وأستاذ جامعي ... فإن على الكاتب أن يستعمل اللغة التي تليـق بكـل مـن هـذه الشخصيات... "[2] . وهذا ما هو متعين فعلا فـي الروايـة الحديثـة، أو الحداثيـة، ويندرج ضمنها الأعمال الروائية موضوع الدراسة، التي تستند فـي خلـق فنيتهـا وجماليتها على تكثيف الطاقة الشعرية للكلمة وإبرازها، فـ " اللغـة الـشعرية فـي الرواية العربية المعاصرة تعتمد أنساقا بلاغية وفكرية اجتماعية، لأن الروائي يلاحظ أمامه عديدا من السبل التعبيرية التي تشكل وعيه من جهة وتساعده في الإنشاء مـن جهة ثانية. وتكمن عبقريته في الملاءمة بين سجلات هذه المواد وفي خلق كيان فني موحد متكامل من مواد متنوعة ومتنافرة وغريبة عن بعضها البعض" [3].

ولا تقتصر الحوارية والتعددية في اللغة الروائية على تباين الـذوات المفـردة واختلاف مواقفها الفكرية التي تعبر عنها بشكل مباشر أو ضمني داخل العمل ، بل إن "العلاقات الحوارية ممكنة حتى بين الأساليب اللغوية، وبين اللهجات الاجتماعية، إلخ، وذلك بشرط أن يجري استيعابها بوصفها مواقف ما، ذات معنى محدد، بوصفها

---

[1] فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، عدد 164، أغـسطس 1992، ص 272.

[2] مرتاض، في نظرية الرواية، ص 104.

[3] الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص60.

وجهات نظر لغوية من نوعها، أي ليس من خلال دراستها وفق منهج علـم اللغـة الصرف" [1].

وبما أن الرواية هي الفن الأقرب للواقع، كان لا بد لها من توظيف اللغة بشكل يحقق لها ذلك القرب من جهة، ويؤثر في القارئ/ المتلقي ويجذبه من جهة أخـرى؛ فاستعانت الكاتبة بالتعددية اللغوية لتحقيق هاتين الغايتين، إذ "إن التعددية تجعل نص الرواية أقرب إلى نص المجتمع ثم إلى بنيته الداخلية الحميمة. ولا يصل النص إلى ذلك إلا بعد أن ينفتح على لغات المجتمع بكل طبقاته وفئاته، وهذا ما نلاحظـه فـي الحضور الكثيف للعديد من مستويات (اللغة اليومية) في النص الروائي المعاصـر. وهو بدوره ما تضيفه الرواية إلى لغتها الشعرية"[2].

ولا يقتصر الأمر على ذلك، بل يدخل في النسيج الروائي مـستويات أخـرى متنوعة، تحقق للغة الروائية شعريتها، فـ "جانب آخر من شعرية لغة الرواية نجده في استغلال اللغة اليومية وإكساب خطابها شرعية معينة عن طريق إدراجه ضـمن شبكة النص الدلالية الواسعة ذات الأبعاد المعقدة"[3].

إن التأليف الفني للعمل الأدبي هو الذي يمنح الكلمات فاعليتها النصية، ويـتم ذلك بالتعامل مع اللغة لا بوصفها علامات قارة الدلالة، بـل إن دلالاتهـا متعديـة، ومتحولة باستمرار، الأمر الذي يجعل اللغة كائنا حيا؛ تتطور بتطـور اسـتعمالها، وبدخولها في علائق جديدة بناء على المعطيات المادية والحضارية، واسـتنادا إلـى الإرث التاريخي المتعين والمشكل لها . وجمودها قد يقتلها، وهذه اللغة "بصفتها بيئة حية وملموسة يعيش فيها وعي الفنان بالكلمة، لم تكن أبدا لغة وحيدة. إنها لا تكـون كذلك إلا إذا اعتبرناها نسقا نحويا مجردا مكونا من أشكال معيارية، ومحـولا عـن الإدراكات الإيديولوجية الملموسة التي تملأه، ومحولا عن التطور التاريخي المستمر للغة الحية. فالحياة الاجتماعية الراسخة والصيرورة التاريخية تَخْلُقان داخـل لغـة

---

[1] باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 269.

[2] الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص65.

[3] الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر ، ص66.

قومية ومجردة عددا وافرا من العوالم الملموسة، ومن المنظورات الأدبية والإيديولوجية والاجتماعية المغلقة على نفسها"[1].

وقد لخص مرتاض ثلاثة أشكال للغة الروائية يمكن أن تتباين فيها مستويات اللغة، وهذه الأشكال هي: لغة النسيج السردي، واللغة الحوارية، ولغة المونولوج الداخلي (المناجاة)، التي تنهض بوظيفتين: لغوية وسردية، لا تنهض بها المشكّلات السردية الأخرى[2].

وتدخل تقنية تيار الوعي ضمن الشكل الثالث، ويختلف عن المونولوج الداخلي في "أن المونولوج يقدم أفكار الشخصية بدلا من انطباعاتها وتصوراتها، أما تيار الوعي فيقدم التصورات والأفكار معا"[3].

اللغة العامية:

من الممكن أن توظف اللهجات العامية داخل الأعمال السردية بأكثر من أسلوب، وبطرق مختلفة: الحوار، والعبارات المسكوكة، والأمثال الشعبية، والمونولوج الداخلي، وغيرها، لكن مجرد إيراد ذلك لا يحقق شعرية للعمل الروائي، بل ينبغي أن يقوم التوظيف بدور فني خلاق داخل العمل، إلى جانب وظائف اللغة الأخرى، ويتحقق ذلك إذا كان الملفوظ العامي متسقا مع السياق الذي يرد فيه، إذ إن ما يحقق شعرية التوظيف هو مدى الملاءمة بين المحكي، والإطار الذي يرد فيه. لا بمعنى تبني وجهة النظر نفسها، والصدور عن رؤية واحدة – فقد ولى زمن هذا النوع من الرواية، وفقد أصالته ولم يعد ذا قيمة من الناحية الفنية- بل المقصود أن يكون المحكي مراعيا لوضعية المتكلم؛ وقادرا على التفاعل، وخلق حوارية منتجة مع المستويات اللغوية الأخرى، والدخول في المتن السردي بوصفه مشاركا فاعلا.

---

[1] باختين، الخطاب الروائي، ص104-105

[2] انظر . مرتاض، في نظرية الرواية، ص 114-120

[3] جريدي، سامي: الرواية النسائية السعودية خطاب المرأة وتشكيل السرد. مؤسسة الانتشار العربي . بيروت 2008 ط1 ص88.

واستنادا إلى الأشكال الثلاثة التي أوردها مرتاض، والمذكورة آنفا، فإن توظيف اللغة العامية في لغة النسيج السردي أمر معقد وخطير، ولا يخلو من مآزق عدة منها محدودية التلقي، خصوصا عندما يكون المتن السردي مكتوبا بالفصحى، ومن العوائق التي قد يشكلها، أن اللغة العامية لا تفهم إلا في محيطها الضيق، وهذا يتعارض مع المبدأ الأساسي للإبداع الأدبي الساعي إلى تحقيق الانتشار والتوسع. بالإضافة إلى ذلك صعوبة تشكل الخطاب الشفاهي في اللغة العامية في لغة مكتوبة، لأن لغة الكتابة اعتادت على نسق نحوي وصرفي قار، وقواعد وآليات لا تخضع لها العامية، فلو كتبت العامية كما تنطق لاشتبه الأمر على المتلقي، وسبب إرباكا، ويحدث ذلك حتى لدى القارئ القادر على فهم تلك اللهجة (اللغة)، وهذه الأمور وغيرها تقتل الجمالية، وتحد من القيمة الفنية للعمل الأدبي، والروائي بشكل خاص، لأنها تحد من آلية التواصل بين المتلقي والنص.

أما الشكلان الآخران: لغة الحوار، ولغة المونولوج الداخلي وتيار الوعي، فمن الممكن توظيف اللغة العامية فيهما، دون إفراط، لأن الإكثار منها قد ينشأ عنه مآزق كتلك التي سبق ذكرها، أما إذا وظفت بوعي وفنية وامتلاك لناصية اللغة، فإنها تحقق غاية جمالية، وتكسب النص درجة عالية من الشعرية.

ويذهب بعض الباحثين إلى أن "تبني العامية في لغة الحوار من أجل تحقيق المقدار الأعلى من واقعية الأدب والفن"[1]، لكن الأمر لا يقتصر على ذلك بالتأكيد، ولا يخفى عدم دقة هذه المقولة، إذ يستطيع المبدع الحق أن يحقق غايته دون التنازل عن أدبية النص، أو فصاحته؛ لكن توظيف اللغة العامية عند الكاتب المتمكن من أدواته لا يأتي اعتباطا أو مجانا، بل لتحقيق غاية فنية، ويرد مستوى اللغة العامية ملتحما ببنية النص الكلية ومنسجما معها، ولا يكون نشازا، وإلا أفقد العمل الأدبي قيمته الفنية.

---

[1] مرتاض، في نظرية الرواية، ص110.

وتوظيف العامية في أعمال أحلام مستغانمي يرد على شكل أسلوبين لغـويين، هما: لغة الحوار، والأمثال الشعبية. من هنا، تأتي شرعية الـسؤال، كيـف حقـق توظيف اللهجة العامية، في تلك المواضع، أبعاده الجمالية؟

ينبغي التأكيد قبل الإجابة على أمر في غاية الأهميـة، وهـو أن اخـتلاف المستويات اللغوية، لا يمكن أن يحقق فنيته إلا من خلال العلاقات الحواريـة التـي يقيمها بين تلك المستويات، وتجري على لسان الشخصيات في العمل، ومن خـلال استقراء دلالات ذلك الاختلاف، لذلك فإن البحث في مستوى توظيف العاميـة فـي حوار شخصيتين مثلا، يفرض التطرق إلى اللغة في سياقها، وفي مستوى السرد أو المونولوج المجاور، أو البعيد، حتى لو كان فصيحا، أو بلغة أجنبية، لأن الفنية تبنى على العلاقات القائمة بين تلك المستويات، وتفاعلها، وليس بين المستويات في حـال وجودها المستقل. " وهذا اللقاء والتفاعل ينقلان السرد من نثرية اللغة إلـى شـعرية أسلوبية بنائية كثيفة. إذ تصير لكـل دال حقـول دلاليـة متعـددة ينفـتح عليهـا ويستوعبها"[1].

يرد في فوضى الحواس المقطع الحواري التالي بين البطلة ووالدتها : " ما إن فتحت لها الباب .. حتى أطلقت علي وابل أسئلتها وهي تتأملني مذعورة كعادتها - :

واش بيك يا بنتي .. زيك ما عجبنيش" .. ماذا بي؟" أكاد أضحك لسؤال كان لابد أن تطرحه علي بالمقلوب، على طريقة ذلك الرجل, كي أجيبها عما ليس بـي. فـذلك أسهل علي. أصمت لأنها في جميع الحالات لن تفهم - : راني جبت لك معاي شوية "بسيسة" حمصتها لك البارح .. درك ندير لك بيها صحن "طمينة".. غيـر تاكليهـا تولّي زي الحصان.. من قال لأمي أنني أريد أن أصبح مثل الحصان؟"[2]

تتعدد الأهداف وراء استخدام كاتب ما للعامية في عمله، فالكاتب المتمكن مـن أدواته قد يوظف العامية لغايات عدة منها على سبيل المثال: " تحقيق درجة عليا من التماهي والتشاكل بين الحياة التي يريد أن يقترب منها إلى أقصى درجة واللغة التي

---

[1] الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص62.

[2] مستغانمي، فوضى الحواس، ص 100.

يستخدمها في هذه المقاربة"[1]، وفي النص السابق يكشف الملفوظ العامي على لسان الأم في المقطعين عن أكثر من جانب من جوانب شخصية الأم – أي أم - فهو من جهة يكشف عن البعد النفسي القلِق في طبيعة الأم، والخوف الدائم على أبنائها، ويماهي بين المستوى الثقافي والتعليمي للأم، حيث تستنتج - عادة من خلال الظاهر الذي (لا يعجبها) - أن السبب هو دائما سوء التغذية، دون مراعاة للعوامل النفسية أو الفكرية التي قد تكون سببا لتلك الحالة، ثم إنها تظن دائما أن بإمكانها تقديم الحلول الفورية والعاجلة للتخلص من تلك الأزمة، التي تكون بسيطة إلى درجة السذاجة في التعاطي مع الموقف، فهي قد جلبت "بسيسة" جهدت في تحميصها، يلي ذلك تحقيقها القاطع بأن الابنة بمجرد تناولها "للطّمنية" التي ستصنعها **(تولي زي الحصان)**.

إن اللغة المناسبة للتعبير عن وضع الأم الثقافي والفكري لا يتأتى إلا من خلال استخدام ملفوظ قريب من مستواها، فهي لا يمكن أن تتقن الفصحى، ولو جاء التعبير بالفصحى، لأفقد النص جزءا من فنيته.

من جانب آخر، فإن موضوع الحوار الدائر يطرح من جانب الأم بما يلائم مدركاتها، ويقتصر على اليومي والمعيش، ممثلا في الاهتمام بالطعام، أو الإطعام على وجه الخصوص، استنادا إلى ظاهر البنت فقط **(زيك ما عجبنيش)**، أي هيأتك، أو حالتك، فهي لم تحاول أن تتقصى عن السبب وراء هذه الهيأة، لأن مستوى تفكيرها ووعيها لا يسمح لها، ويتضح ذلك بشكل أكبر من خلال افتراض التالي: ولو أدرجت الكاتبة على سبيل المثال مونولوجا داخليا على لسان الوالدة للتساؤل عن السر في سوء الحالة، وحاولت التحليل والاستنتاج، لما تحقق التشاكل بين وضع الشخصية الواقعي، والتصرف أو التعبير الذي قد يتولد عن ذلك المونولوج، في هذا العمل تحديدا؛ لأنه قد يصح في مواقف مختلف، أو مع شخصيات أخرى. "ويكتسب

[1] فضل، صلاح: أشكال التخيل. الشركة المصرية العالمية للنشر، 1996، ط1، ص53.

اليومي شعريته في الرواية من طبيعة معالجة المبدع له، فهو لغة غير محايـدة ولا تصبح بسهولة وبحرية ملكية للمتكلم. إنها مسكونة ومكتظة بالنوايا الأجنبية"[1]

فاللهجة العامية في هذا الحوار تأتي معبرة لا عن لغة الشخصية فحسب، بـل عن موقفها الفكري، ونظرتها للحياة، وطريقة فهمها للعالم، وهذا التوظيف يصح أن يطلق عليه ما يسميه باختين: " الكلمة المزدوجة الصوت، التي تتولد حتمـا ضـمن ظروف العلاقات الحوارية"[2]، حيث تتبدى تلك القيم الدلالية من خلال موقف الحوار بين الشخصيتين، وتغدو الكلمة الحوارية كاشفة عن أبعد من مجرد حديث يدور بين أم وابنتها، ويمكن أن نبين ذلك بشكل أوضح من خـلال الحواريـة القائمـة بـين الملفوظين في الحوار السابق، الأول الذي يرد على لسان الأم، والثاني الـذي يـرد على لسان الابنة، ففي حين تستخدم الأم الشكل الحواري، والتلفظ الـصريح أثنـاء مخاطبة ابنتها، تلجأ البطلة/ الابنة إلى استخدام شكل آخـر مغـاير، هـو أسـلوب المونولوج الداخلي، ولا نجد في النص السابق تبادلا للحوار بين الشخـصيتين، بـل تحدثا من قبل الأم، يليه حديث داخلي للابنة، وذلك التنويع أو الاختلاف في طريقـة التعبير، يكشف عن جانب من القطيعة الفكرية بين الشخـصيتين، واخـتلاف فـي مستوى الوعي بينهما، فالابنة على عكس الأم، مثقفة وكاتبة، وعصرية، ومطلعـة على العالم، لذلك فهي تنظر للحياة بطريقة مختلفة، بل تكاد تكون مناقضة للطريقـة التي تنظر بها والدتها. ولو حدث أن أجابت الابنة الأم بما يساير موقفهـا أو يـدعم آراءها، لكشف لنا ذلك عن توافق فكري بينهما، وهو ما لم يحدث.

وتظهر قيمة أدبية أخرى يكشف عنها توظيف الأسلوبين المختلفين في المقطع السابق، هو أن الاختلاف الفكري، وتباين مستوى الوعي لديهما أدى إلـى قطيعـة لغوية، لم يفلح الحوار في رأب صدعها، ففي حين أنه من المفترض أن تكون اللغة

---

[1] الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر،ص66.

[2] باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 270.

"أداة اتصال"[1] كما يقرر علماء اللسانيات. نجد الأم حين تسأل أو تتحدث لا تنتظـر إجابة، لأنها بمجرد طرح التساؤل – الذي يكون بحكم اللياقة الاجتماعية والعـادة – تقدم الإجابة غير منتظرة التأكيد، أو النفي من جانب الشخصية الأخرى، في مقابـل ذلك، فإن الابنة حين تتحدث، تتحدث إلى نفسها فقط، لذلك يحتم الموقف الفني علـى الكاتبة أن يكون حديثها بأسلوب المونولوج الداخلي، وكأن لا أحد معها في العالم.

وننتهي إلى أن الموقف الحواري في المقطع السابق بالإضافة إلى مـا ذكـر، يشف لنا عن جانب من البيئة الاجتماعية، وعادات الأكل، وطبيعة العلاقـات بـين الفئات البشرية التي تعيش في ذلك المجتمع، مثل أكلة "الطمينة" التي يبدو لي أنهـا خصيصة مغاربية، أو جزائرية غير مألوفة – على الأقل بالنـسبة لـي- وكـذلك المناسبات التي تقدم فيها.

ونورد مقطعا آخر وظفت فيه الكاتبة اللغة العامية في رواية ذاكرة الجسد، من خلال حوار يدور بين البطل وأخيه ، وسنذكر ما يحقق حوارية المستويات اللغوية، ونحذف بعض الجمل من المقطع خشية الإطالة بإيراده كاملا:

" عندما جاء حسان بعد ذلك، وفاجأني جالساً أكتب أمام تلك الطاولة وأمامي زجاجة ويسكي نصف فارغة، كاد يشهق من العجب

حاولت أن أمازحه فسألته بسخرية

- لماذا تنظر إلي هكذا.. ألم تر زجاجة كهذه قبل اليوم؟

ولكنه دون أي رغبة في المزاح أخذ الزجاجة من أمامي، وذهـب بهـا إلـى المطبخ، وهو يسب ويتحدث لنفسه كلاماً لم يكن يصلني.

وعندما عاد قال لي بنبرة فيها شيء من اليأس وبقايا من متاعب ناصر:

- يا أخي واش بيكم البلاد متّخذة وأنتما واحد لاتي يصلي.. وواحد لاتي يسكر.. كيفاش نعمل معاكم؟

توقف سمعي عند ذلك التعبير الذي لم أسمعه منذ عدة سنوات "البلاد متّخذة" والذي

---

[1] الشايب، فوزي حسن: محاضرات في اللسانيات، منشورات وزارة الثقافة الأردنية ـ عمـان، 1999، ط1، ص19.

يعني أن البلاد قائمة قاعدة.. أو تشهد حدثاً استثنائياً، والذي هو في الواقع تعبير جنسي محض"[1].

إن هذه المقولة تحقق المبدأ الحواري الذي عناه باختين، فهي لا تفصح عن أي شيء عن حال الكاتبة، ولا تكشف لنا عن الخفايا النفسية والفكرية والغائيـة التـي كانت وراء إيراد هذا النص داخل العمل الأدبي، لأن " فعل الكتابة لا يـتم دون أن يصمت الكاتب، فعل الكتابة أن يكون الكاتب خافت الصوت كالميت"[2]، لـذلك فقـد وضعه تشاتمان "خارج الإجراء القصصي الخاص"[3]، لكن ما يكشف عـن جماليـة التوظيف أن العبارة العامية تبدو هنا كتعبير متوافق مع أوضـاع الشخـصية التـي نطقت بهذا القول، ومتوائم مع وجهة نظر الشخـصية، وقناعاتهـا الذاتيـة دون أن يتدخل الكاتب ليملي عليها رؤيته الأيديولوجية، إنه صوت الشخصية ولغتها، التـي تدخل في علاقة حوارية مع الآخر، وهذا يحقق "تجسد (الكلمـة)، لتـصبح تعبيـرا ويكون لها مؤلف، أي خالق لهذا التعبير، تعبر هذه الكلمة عن موقفه"[4].

إن شخصية حسان- وهو معلم للغة العربية - التي نطقت بعبارة (**يـا أخـي واش بيكم.. البلاد متّخذة وأنتما واحد لاتي يصلي.. وواحد لاتي يسكر.. كيفـاش نعمل معاكم؟)**، في موقف انفعالي غاضب؛ تجعل من غير الملائـم التوقـف عنـد مفردات اللغة وصيغها، في مجتمع يتحدث العامية كأسلوب حياة، ثم إنه يتحدث إلى أخيه، ويكشف استخدام اللغة العامية عن طبيعة العلاقة بين الشخصيتين، فالفـصحى هي لغة المواقف الرسمية، ولا تناسب الموقف الحميمي في عتـاب أخـوين، إذ إن شعرية توظيف العامية، هنا، تتأتى من توافق التعبير مع وضع الشخصية التي نطقت به، وتناسب الحالة النفسية لها، كما تكشف عن المستوى الفكري، والاجتماعي مـن كون الشخصية معلّما يأخذ على عاتقه البعد التربوي في التعامل مع الحياة، وهو ما

---

[1] مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص345.

[2] بارت، النقد البنيوي للحكاية، ص8 .

[3] كنعان، شلوميت ريمون: التخييل القصصي الشعرية المعاصرة. ت: لحسن أحمامة. دار الثقافة الدار البيضاء.1995ط1. ص129

[4] باختين، شعرية دوستويفسكي، ص269.

يوضحه النص، كما أن العبارات التي استخدمها تشف عن الجانب النفسي المتمثل في إحساسه الداخلي بالانتهاك، كونه ابنا لهذه (البلاد) وجزءا منها، ويدل على ذلك الانتهاك أو الاغتصاب كلمة (متخذة)، الذي تتضح دلالته من خلال تحاورها مع المحكي الذي يرد بعدها، بلغة فصحى، فلولا تجاور المستويين اللغويين العامي والفصيح لاستعصى فهم دلالتها على من لا يتقن اللهجة الجزائرية، كما يبدو الجانب السلوكي جليا من خلال توسط موقف الشخصية بين الاثنين اللذين يلومهما، وهو غير راض عن كليهما، فالأول متدين مشغول بالصلاة، والآخر يسكر، في إشارة إلى تبنيه موقف الوسطية بينهما، لكن موقفه غير محايد، ولا سلبي، فشعوره العارم بضياع حقوقه، يجعله ينتقد الموقفين الآخرين، في محاولة لاستنهاضهما، إذ لا يجوز من وجهة نظره أن ينشغل الطرفان، ويتركان مسؤولية البلاد، التي تتعرض للانتهاك والانتهاب.

الأمثال العامية:

ومما يدخل ضمن العامية الأمثال الشعبية، التي ترد في سياق النصوص الروائية على لسان بعض الشخصيات، بملفوظها العامي، وسنقتصر على إيراد نموذج واحد لهذا التوظيف، إذ لا تخرج بقية الأمثلة الواردة عن الغاية التي يحققها هذا النموذج، فيرد على لسان بطل ذاكرة الجسد:

"تذكّرت مثلاً شعبياً رائعاً، لم أكن قد تنبهت له من قبل" "الطير الحر ما ينحكمش، وإذا انحكم.. ما يتخبطش."!

وكنت أشعر آنذاك أنني ذلك الطائر المكابر الذي ينتسب إلى سلالة الصقور والنسور التي لا يسهل اصطيادها، والتي عندما تُصطاد، تصبح شهامتها في أن تستسلم بكبرياء، دون أن تقاوم أو تتخبط كما يفعل طائر صغير وقع في فخّ! "[1]

فالبطل المتحدث بهذا المثل، يريد أن يعطي لنفسه مرجعية نفسية، تعينه على المقاومة، لأنه في حالة من الضعف، والانكسار، فحاول أن يستثمر القيمة الوجدانية المترسخة في الموروث الشعبي، ليستعين بها على تحمل الموقف المأساوي الذي

[1] مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص228.

يوشك أن يحل به، ممثلا في زواج محبوبته من رجل آخر، من خلال طاقة المثـل الشعبية، يجد التعزية، لأنه ليس واهنا ولا ضعيفا، بل هو كالطير الحر، في زمـن أصبح الآخرون فيه من الطيور المدجنة.

اللغة الأجنبية (الفرنسية):

توظف الكاتبة في رواياتها لغات غيـر عربيـة (الفرنـسية وبـشكل أقـل الإنجليزية)، وقد يسوغ ذلك بأن بعض أحداث السلسلة الروائية تقـع فـي فرنـسا، ويتردد أبطالها بين الجزائر وفرنسا، ثم بتعاملهم مع شخصيات فرنسية، ولكن ذلـك وحده غير كاف، لأن بعض الحوارات التي تتم مع تلك الشخصيات ترد بلغة عربية، وقد تورد الكاتبة حوارا بين شخصيتين بلغة فرنسية، مـع أن الشخـصيتين تتقنـان العربية، وتستخدمانها في مواضع أخرى من السرد.

وفي إيراد حوار الأبطال باللغة الفرنسية تقيم الكاتبة ما أسماه العروي، "أحـد أركان الواقعية الاجتماعية"[1]، وهو الأمر الذي يرى العروي أن الروائيين العرب لم يستطيعوا إقامته، وعده سببا في عدم ملاءمة البناء الروائي العربي للحالة الاجتماعية الراهنة، بينما اعتبر ذلك الأمر ميزة للكتاب الروس الـذين اسـتطاعوا أن يجعلـوا أبطالهم يتحاورون بالفرنسية.

وباستقراء المقاطع التي ترد فيها تلك العبارات يتكشف لنا جانب جمالي يحقق شعرية داخل النسيج الروائي، أوفي لغة الحوار، إذ "إن تكـون الخطـاب الروائـي ونشأته، في ضوء التصور الباختيني، لا يمكن أن يتم بعيدا عـن احتـضان بيئـات غريبة. . يتعلق الأمر بهذا الخصوص باستدعاء لغات أخرى ودمجها داخل الـنص النثري المبدع . . ذلك أن هذا الاستدعاء لا يجعل المتلقي يقف على وحدة أسـلوب المبدع، وإنما على وحدة اللغة . . حيث يتم الاستماع إلى صوت الآخرين من خلال لغاتهم التي يتحدثونها، والتي تبدو داخل النص غريبة، أو تشوه الـصورة الأدبيـة

[1] العروي، عبد ا : الإيديولوجيا العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربـي، الـدار البيـضاء، 1995، ط1، ص 242.

التقليدية التي أمدنا بها النقد الأسلوبي القديم، والذي قـام علـى رصـد المعطيـات البلاغية وحدها"[1].

والمظهر الأول لشعرية توظيف اللغة الأجنبية، أنها ترد دائما في موقف نفسي يكشف عن الشعور بالغربة، أو على الأقل الحياد في التعامل القائم بين الشخصيات، فاللغة الفرنسية بالنسبة للجزائري كانت في الأصل لغة الآخر، المستعمِر، الـذي لا تربط الجزائري به عاطفة، أو تعاطف أو مودة، فإذا كانت اللغة هي المجلـى الأول للهوية، حيث "إن الهوية مسألة لغوية في جذرها"[2]، فإن المواطن التي تستخدم فيهـا الشخصيات تلك اللغة تنم على موقف اجتماعي متحفظ، أو أداء عـاطفي ووجـداني منفصل وغير متماه مع الآخر، أما المواقف التي يكون لها دلالة حميمية، أو قبـول فإنها تكون بالعربية، في مستوياتها المختلفة (فصحى وعامية) .

ومن الأمثلة التي تدل على أن توظيف اللغة الفرنسية يكون في مواقف لها بعد حيادي: الحوار الذي دار بين بطل ذاكرة الجسد، ومحبوبته بعد الانفصال العاطفي، وانقطاع العلاقة بينهما لمدة امتدت عشرين سنة، ثم التقيا ليدور بينهما الحوار التالي:

" كانت الكلمات تتعثر يومها على لساني، وكأنني أتحدث لك بلغة لا أعرفها.. بلغة لا تعرف شيئاً عنّا. أيعقل بعد عشرين سنة أن أصافحك وأسـألك بلغـة فرنـسية محايدة..

- Mais comment allez-vous mademoiselle?

فترديني علي بنفس المسافة اللغوية:

- Bien.. je vous remercie.

وتكاد تجهش الذاكرة بالبكاء.. تلك التي عرفتك طفلة تحبو.

---

[1] نور الدين، صدوق: عبد ا العروي وحداثة الرواية. المركز الثقـافي العربـي ـ بيـروت، 1994، ط1، ص69-70.

[2] جوزيف، جون: اللغة والهوية، ت:عبد النور خراقي. عـالم المعرفـة . الكويـت. عـدد342 أغسطس .2007 ص31.

تكاد ترتعش ذراعي الوحيدة وهي تقاوم رغبة جامحة لاحتضانك، وسؤالك بلهجة قسنطينية افتقدتها..

- واشك..؟"[1]

نلاحظ من خلال المقطع السابق أن توظيف اللغة الفرنسية في الحـوار بـين الشخصيتين، يحمل دلالة الانفصال والبعد العاطفي، وتكشف لغة السرد ذاتهـا عـن ذلك الجانب، فالبطل يحن إلى محبوبته، وإلى أيام الوصال بينهما، ويتخـذ الـشعور الداخلي في نفس البطل - ليكشف عن نفسه – مظهرين: ماديا ممثلا في الرغبة في احتضانها. ومظهرا آخر يكشفه التعبير اللغوي، ويبرز مـن خـلال الرغبـة فـي السؤال: واشك؟ (بلهجة جزائرية). حيث تغدو اللهجة هنا معادلا للتماهي والقـرب والاتصال والوحدة، بينما كان استخدام اللغة الفرنسية معبرا عن الانفصال، والبعـد الجسدي، والنفسي، والثنائية.

وتستعين الكاتبة لتحقيق فنية عملها بما أسماه باختين (التهجين)، حيث يغـدو التهجين "عنصرا إيجابيا مولدا للجديد. وعلى هذا الأساس يعرف التهجين بأنه مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعيين لغـويين مفـصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي، أو بهما معا، داخل ساحة ذلك الملفوظ "[2].

ويأتي التهجين موظفا في العلاقة الحوارية التي تقوم بين شخصيتين مختلفتين، يشكل كل منهما الآخر، الغريب، للتأكيد على سمة الانفصال بين الشخصيات علـى غير مستوى في العلاقات القائمة بينها، في أبعادها الثقافية، والفكرية، والوجدانيـة، والحضارية...إلخ. – حتى وإن قامت بينهما علاقة حميمة، فإن ذلك لا يلغي الوعي المتشكل في دواخلهما بآخرية الآخر واختلافه ، أو تضاد الهوية معه- .

ومن خلال المقطع الحواري التالي، تكشف لغة الحوار أن العلاقة القائمة بينهما ملتبسة، ومادية بحتة، مجردة من الحميمية على الرغم من تناولها جانبـا وجـدانيا، ممثلا في تعبير المرأة الفرنسية عن حبها للبطل (العربي)، لكن التعبير جـاء علـى

---

[1] مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 66.

[2] باختين، الخطاب الروائي، ص 50.

صيغة سؤال، وعدل عن التقرير؛ ليؤكد على مظهر الالتباس في العلاقة، والجـواب الذي جاء محايدا كذلك، لذلك فإن توظيف اللغة الفرنسية، هنا، حقق جماليتـه مـن خلال تهجين الحوار :

" أتسمحين أن أهديك بروازاً لهذه الصورة. إن كانت الأعز عندك, ميزيها بألا تضيفي إليها شيئاً. طوقتني بذراعيها وقالت وهي تضع قبلة على خدي:

- Tu sais que je taime.. toi.

قلت مدعياً التعجب:

- C'est vrai ca?

كيف ترد علة امرأة تطوقك باعتراف في صيغة سؤال جميل " أتـدري أننـي أحبك؟" إلا بسؤال آخر " أحقاً هذا؟" متفادياً أسئلة أخرى قد تفضي بك إلى الـسرير في وضح النهار مع امرأة دائمة الاشتعال."[1]

إن الحوار اللغوي في هذا المقطع، لا يحمل أبعد من غاية التواصل الإنساني اللساني بين الشخصيتين، ويكون مؤشرا ودالا على طبيعة تلك العلاقة الاجتماعيـة القائمة، التي تتحدد أطرها من خلال البعد اللساني واللياقة الاجتماعية لا أكثر، دون أن ينفصل عن الوعي بالاختلاف؛ لأن " الأفراد المنخرطين في علاقات اجتماعيـة، أي المشاركين في عمليات التفاعل مع أفراد آخرين يتحركون داخل سياق تواصـلي يعطي للتفاعل إيقاعه المناسب. والتفاعل هنا تتشابك فيـه كثيـر مـن المـستويات والعلامات، سواء تعلق الأمر بالاعتبارات النفسية، الواعية منهـا أو اللاواعيـة، أو بالمستويات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية أو بالجوانب الثقافية فيه. فالتواصـل يخضع هو بدوره، للمصالح المحركة لسلوك الإنسان والجماعات. أي أن التواصـل يتأثر كذلك بالخلفيات الأيديولوجية والمسبقات المتعددة التي تعبر مفاصل المجتمـع وتتحرك داخل الرأسمال الرمزي السائد في جماعة تواصلية محددة"[2].

---

[1] مستغانمي، عابر سرير، ص137.

[2] أفاية، محمد نور الدين: المتخيل والتواصل مفارقات العرب والغـرب، المؤسـسة الجامعيـة للدراسات والنشر- بيروت، 1993 ، ط1، ص173.

فكلمة "أحبك" ، لا تحمل دلالة وجدانية صادقة، ولا تعبر عن حقيقـة عاطفـة حميمة بين الشخصيتين، أو على الأقل لا يشعر بها السارد في قرارة نفسه، فعنـدما كان الحديث يدور حول أمر مادي – برواز الصورة – اقتصرت لغة السرد علـى مستوى العربية الفصحى، لكن عندما انتقل الحديث إلى الجانب الوجـداني وظفـت اللغة الفرنسية، وذلك متأت من خلال الوعي بطبيعة العلاقة القائمة بين الطـرفين، التي ترتكز أساسا على المستوى النفعي التبادلي في أحسن الأحوال، لكنها لا تلامس البعد الوجداني الذاتي لدى السارد، فكلمة "أحبك" التي تلفظت بها المـرأة لا تحمـل الدلالة ذاتها في وجدان السامع، وهو يتعامل معها من منطلق دلالتها لدى المتحدث، وليس مما تعنيه له، فتلك المرأة حتى في حالة قيام علاقة بينهما، تبقى فـي نظـره فرنسية تمثل الآخر، المختلف، وهي امرأة نشأت في ظل ثقافة مختلفة أو مضادة لما نشأ عليه هو، فهي متعددة العلاقات، لا يمكن أن يؤطرها أو يأخـذ كلامهـا علـى محمل مشابه لما لو كانت المتحدثة فتاة عربية، "فتقسيم اللغات يـتم داخـل حـدود مجموعة تركيبية واحدة، وغالبا داخل جملة بسيطة. كذلك كثيرا مـا ينتمـي نفـس الخطاب، في تآنٍ، إلى لغتين، وإلى منظورين يتقاطعان داخل تلك البنيـة الهجينـة؛ فيكون له بالتالي معنيان مختلفان"[1].

لذاك، فالسارد يحمل داخليا التشكيك في الغاية من ذلك التعبيـر، وفـي نوايـا المتحدثة، ثم إنه ليس ساذجا ليأخذ كلامها على محمل الحقيقة القطعية، فـ "تقريـر الحقيقة ليس دائما هو غرض الخطاب، فمن الممكن أن يكـون الخطـاب بغـرض الخداع. لقد أعطينا اللغة لتمكننا من إخفاء أفكارنا. وبالتالي عندما نفكر فـي اللغـة كوسيلة لتقرير حقائق نكون قد افترضنا بالتالي وجود رغبات معينـة للمتحـدث"[2]. فيلجأ إلى التحايل ويجيبها بالأسلوب المراوغ ذاته، وفي صيغة تساؤل، " أحقا هذا"، ليقطع بعد ذلك التواصل بينهما، لأن غايتها واضحة بالنسبة له. وفهمه لتلك الغايات

---

[1] باختين، الخطاب الروائي، ص133.

[2] راسل، برتراند: ما وراء المعنى والحقيقة. ت: محمد قدري عمارة، المجلس الأعلى للثقافـة ـ القاهرة، 2005،ط1، ص 28.

متأت من خلال إدراكه لاختلافها وآخريتها، "فالتمثل الذاتي لهوية شخص ما هو المركز المنظم والمشكل لتمثلاته للعالم. وعلى نحو مماثل، وعند تبادل الآراء فإن تأويلنا لما يقال ويكتب لنا يشكل وينظم من خلال قراءتنا هوية أولئك الذين نتحاور معهم"[1].

ونجد في بقية المواضع أن توظيف اللغة الفرنسية يكون غالبا في المواقف التي تعبر عن رسمية العلاقة، وحيادية التعامل، وتكشف عن جانب من الريبة الداخلية الساكنة في اللاوعي أحيانا، بخلاف توظيف اللغة العربية، التي تأتي في سياق التعبير عن الحميمية في مواقف مشابهة، ونورد مثالا أخيرا للتأكيد على هذا الجانب:

"قدمت لي المرأة نفسها بمودة, وبتلك الحرارة التي يتحدث بها الناس إلى بعضهم البعض في فرنسا في مثل هذه المناسبات ذات الطابع التضامني الإنساني. قالت:

- Bonjour.. Je suis Francoise.. que puis – je pour vous ?

لم أكن أعرف بعد " ماذا تستطيعه هذه المرأة من أجلي"[2].

فاللغة تأتي في إطار تواصل إنساني بحت، لا يحمل أي قيمة عاطفية، أو وجدانية قد يكون لأي شخص، ويدل على أدب اجتماعي فرنسي خالص، فكان من الأنسب إيراده بلغته الأصلية ليحمل ذلك البرود الشعوري، ويدل على حيادية التعامل. وقد تفصح عن شيء من الارتياب أو عدم الاطمئنان، المبني على افتراق الهوية بين الشخصيتين المتحاورتين، نجد ذلك جليا في المقطع التالي:

" كنت مرتبكا كرجل ضائع بين ملابس النساء. فأجبت بأجوبة غبية عن الأسئلة البديهية لتلك البائعة المفرطة في الأناقة قدر فرطها في التشكك بنيتي.

Dans quelle taille voulez-vous cette robe Monsieur? "[3].

وفي موضع آخر، يأتي توظيف اللغة الأجنبية حاملا للقيمة الدلالية ذاتها، في التعبير عن أمر غير محبب، أو غير مرغوب فيه، الأمر الذي يجعله على مسافة

---

[1] جوزيف، اللغة والهوية،ص 42.

[2] مستغانمي، عابر سرير، ص 56.

[3] مستغانمي، عابر سرير، ص 14.

بعيدة نسبيا عن الذات، يتمثل ذلك في نبأ موت شخصية (عبد الحق) الذي تحبه بطلة فوضى الحواس، لكنها لا تتعرف عليه إلا بعد موته:

"أفتح الجريدة علـى صـورته. فتـؤلمني الكلمتـان علـى بـساطتها "ADIEU ABDELHAK".

أيكفي أن تضيف كلمة "وداعا" إلى أي اسم.. ليثير فيك كل هذا الألم[1] ؟"

حيث يرد، خبر نعيه بلغة غير عربية، (فرنسية)، وكأنما هي محاولة يائـسة من البطلة لتخفيف شعورها بالألم، وتريد أن تبقي الشخصية على تلك المسافة مـن الغربة، والبعد عن الوجدان، حتى يكون وقع وفاته أخف وطأة وأقل إيلاما.

شعرية التناص أو (توظيف المقولات) .

تعد مقولة تودوروف: "إن التناص القوي الحاد مظهر من أبـرز مظـاهر الرواية"[2]، مدخلا ملائما للتناول الذي نقصده حول وظيفة التناص في العمل الروائي، فالأعمال الروائية - نماذج الدراسة - تزخر بالتناصات بمختلف أنواعهـا، وتمتـد على امتداد الصفحات، وفي كل مستويات اللغة، بأسلوب يتشارك مع تلك الحقول في مفرداتها اللغوية، ومنها على سبيل التمثيل:

ـ التناص مع اللغة الأدبية: ويكون مع نصوص شعرية، لغير شاعر، عربـي وغير عربي. أو جمل ومقاطع من روايات أخرى.* كرواية زوربا. أو مقاطع مـن رواياتها السابقة وظفت في الأعمال اللاحقة لغاية بنائية، لكنها تحقـق بعـدا فنيـا، وجماليا.

ـ التناص التاريخي : وتستلهم فيه الكاتبة أحداثا تاريخية أو شخصيات تاريخية سابقة، كتاريخ المقاومة الجزائرية، والقادة الذين حملوا رايـة المقاومـة، والقـادة السياسيين الذين تولوا حكم البلاد، أو حادثة احتلال الكويت من قبل العراق، لتـصل

---

[1] مستغانمي، فوضى الحواس، ص346.

[2] تودوروف، تزفيتان: ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ت: فخري صالح. المؤسـسة العربيـة للدراسات والنشر ـ بيروت، 1996، ط2، ص130.

* أشارت الكاتبة صراحة في هامش ذاكرة الجسد إلى أنها أخذت بعض الجمل من روايتين لمالك حداد، انظر: مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 30.

إلى تشريحها وانعكاساتها على الشخصية العربية، أو حادثة انتحار الـشاعر خليـل حاوي احتجاجا على دخول إسرائيل بيروت، ودلالتهـا، وغيرهـا مـن الأحـداث التاريخية في السياق العربي كالأندلس وغرناطة ، وحاكمها أبي عبد ا . ومن ذلك أيضا استلهام شخصيات قديمة ككليوباترا.

التناص مع الشعبي: ويتمثل بتوظيف الأهازيج الشعبية، والأمثـال المتداولـة، وبعض الموروث الحكائي، وإيراد بعض الأجزاء، والأوصاف والنعوت من سـيرة شخصيات شعبية، دينية وأولياء ومقامات بعض الصالحين.

التناص مع الجغرافي: ويظهر من خلال استلهام العنصر التـشكيلي لـبعض المدن، كالجسور في مدينة قسنطينة، أو جبال الجزائر، أو أنهار بـاريس، أو عنـد الحديث عن الطقس، ووصف الأجواء في بعض المواطن ... إلخ.

وثمة نوع آخر من التناص، هو التناص مع اللغة الصحفية، وذلـك بتوظيـف مقاطع وعناوانات صحفية، لصحف صدرت فعلا، بغية استثمار الجانب الـواقعي. كذلك التناص مع الأسطورة كأسطورة فينوس، من خلال محاورة تمثالها.

ونتفق مع صدوق نور الدين في أن ذلك الكم من التناصات والتقاطعات يتطلب الحذر في التعامل والتوظيف، " فقد تبدو العملية لأول وهلة يسيرة، لولا أن إخضاع هذا التعدد اللغوي للشرط الإبداعي في نوع التركيب الذي يضيف إلى النص دون أن ينال منه، من الصعوبة بمكان . . ذلك أن مقدرة التوظيف، وتأكيد الشيء في المكان الذي يختص به ويخصه، تستوجب الحـذق والمـراس . ."[1] وذلـك مـا برهنـت النصوص الروائية على امتلاك الكاتبة له.

لكن هذا الجزء من الدراسة لن يتناول التناص كظاهرة فنية مستقلة من حيـث تعالق الرواية مع النصوص المختلفة، إذ من المقرر أنه لا يوجد نص أصيل ومستقل تماما، بل "ثمة دوران لا نهائي للكلمات "[2]. وهذا الدوران هو مـا يولـد نـصوصا

---

[1] نور الدين، عبد ا العروي وحداثة الرواية، ص71.

[2] بارت، النقد البنيوي للحكاية، ص8.

جديدة، وكل نص هو حصيلة نصوص سابقة انبثق عنها، وقد تناول بعض الباحثين التناص في روايتي ذاكرة الجسد أو فوضى الحواس* في جانبيه الأدبي والتاريخي.

إن تناول التناص، هنا، يأتي ضمن البحث في توظيف المستويات اللغوية في اللغة الروائية، ومن منطلق كونه فعالية حوارية حسب مبدأ باختين، ترد في ثنايا الحوار بين الشخصيات أو عن طريق المونولوج الداخلي، ويكشف لنا عن جوانبه الفنية من خلال استقراء وضع الشخصية التي نطقت به، وسنقتصر على انتخاب بعض المقولات المأثورة لفلاسفة، أو كتاب، للكشف عن التعدد الصوتي، والمستوى اللغوي الذي يمثله، وبعض الأمثال الشعبية كمستوى لغوي متفرد، لتوظيفه غاية، وقيمة.

شعرية توظيف المقولات :

تموج النصوص الروائية قيد الدراسة، بعدد وافر من المقولات الفلسفية والأدبية والفكرية، لتعطي العمل قيمة جمالية، وتكثف طاقته الشعرية، بما تحمله تلك المقولات من رصيد جمالي، وبتناسبها للموقف الذي توظف فيه، "فالعمل الأدبي لا يرقى إلى مستوى جمالي متقدم إلا إذا استند إلى رصيد معرفي يطعم هذا العمل ويعطيه أبعاده الفلسفية فضلا عن طبيعته الأدبية. ثم يغدو التداخل بين الفلسفة والأدب عنصر إغناء لعملية الكتابة"[1]. ويدخل التناص مع هذه المقولات ضمن ما أسماه سعيد يقطين "الثقافة العالمة"[2].

ومن هذه المقولات التي ترد في النوص الروائية:

---

* انظر: عوينة، رحمة خليل: شعرية السرد الروائي في نماذج من الرواية الجزائرية الحديثة، رسالة ماجستير. الجامعة الأردنية ،2001 . واقتصرت على ذاكرة الجسد. كذلك الصائغ، وجدان: شهرزاد وغواية السرد قراءة في القصة والرواية الأنثوية. منشورات الاختلاف 2008، تناولت رواية فوضى الحواس.

[1] أفايه، المتخيل والتواصل، ص157.

[2] يقطين، سعيد: الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع ـ القاهرة، 2006، ط1، ص205

مقولة أوسكار وايلد: "خلق الإنسان اللّغة ليخفي بها مشاعره".[1]

ومقولتي **رولان بارت: "على المرء أن يخفـي عـن الآخـرين صـيدلية بيتـه.. ومكتبته."!**[2]

و " إن الموسيقى تجعلنا تعساء بشكل أفضل"[3]

كذلك مقولة بودلير :" كلّ إنسان جدير بهذا الاسم، تجثم فـي صـدره أفعـى صفراء، تقول (لا) كلما قال (أريد)[4].

وهذا التضمين أو التوظيف: "يرتبط بوشائج حميمة مع مرجعية ثقافية فكريـة تكسب الخطاب الروائي نكهة متباينة المذاق، فتحيله عتبة دلالية تؤرخ لثقافة العصر والكاتب على حد سواء، لا سيما أن الانتقاء وهو عنصر مهم في ضروب الفن عامة يتكئ على ذائقة خاصة"[5].

لكن هذا التوظيف يحقق فاعليته من خلال ما يقوم به من حركية مؤثرة علـى مستوى الشخصيات داخل العمل، وليس بما يحيل إليه من ثقافـة الكتـاب، وسـعة اطلاعه، أو موسوعية معرفته، فلا خلاف على أنها الأساس في إنتاج النص، لكـن المهم هو توظيف تلك المعرفة لخلق حالة جمالية، وشعرية داخل الملفوظ النصي.

ولكل مقولة دور جمالي بالإضافة إلى القيمة المعرفية التي تقدمها من خـلال تواشجها مع بنيات النص المجاورة له، فعلى سبيل المثال يأتي توظيف مقولة "**غيفارا**" عند اغتياله: "**أطلق النار أيها الجبان.. إنك تقتل إنسانًا.**"[6] لتماهي بين موقفي الشخصيتين، غيفارا، وعبد الحق، لتعطي للثاني قيمة رمزية عليا، لأنه اغتيل بـسبب قناعاتـه، ومقاومته للفساد، فهو نموذج للمناضل الذي لا يقبل المهادنة، ولا يرضى بالتنـازل

---

[1] مستغانمي، فوضى الحواس ص11.

[2] مستغانمي، فوضى الحواس ، ص178.

[3] مستغانمي، فوضى الحواس ، ص178.

[4] مستغانمي، فوضى الحواس ، ص255.

[5] الصائغ، وجدان: شهرزاد وغواية السرد، منشورات الاخـتلاف ـ الجزائـر، 2008، ط1، ص66-67.

[6] المرجع نفسه، ص 350.


عن مبادئه، بل ويتقبل القتل في سبيلها، ناضل غيفارا ضد الاستبداد بجسده، وناضل عبد الحق بقلمه، فكانت النهاية واحدة، والموت مع استحقاق الشرف.

ومن الأمثلة على شعرية توظيف تلك المقولات:

ثمة مقولة جميلة لبروست :" أن تشرح تفاصيل رواية كأن تنسى السعر على هدية". مثله لا أملك شروحاً لأي شيء كتبته"[1].

حيث تستخدمها الفتاة في رواية عابر سرير للتهرب من الإجابة، عندما سـألها البطل عن سر كتابة رواياتها، في محاولة منه لمعرفة خفايا علاقتها بخالد، ويحقـق استخدام تلك العبارة تحديدا نوعا من الحجاج المنطقي، المبني على التواطؤ المنعقـد بين الشخصيتين كون كل منهما مبدعا، فتشكل تلك المقولة دلـيلا لفظيـا يخـدمها، ويؤازر رأيها في عدم الإفصاح، فتتملص من الإجابة دون الشعور بالتأنيب، وتسلب السائل حق نقض تلك المقولة. وتدخل في سياقها اللغوي، كأنها من ابتداع الشخصية المتحدثة بها، ولكي يكون مثل هذا التوظيف شعريا "لا بد للكلمات الغيرية التي تدخل كلامنا أن تحمل فهمنا الجديد، وتقويمنا الجديد، أي تصبح مزدوجة الصوت"[2]. لتعبر عن المتحدث، بالدرجة ذاتها التي عبرت بها عن مخترعها.

---

[1] مستغانمي، عابر سرير، ص220.

[2] باختين، شعرية دوستويفسكي، ص285.

الفصل الخامس
شعرية اللغة المجازية

ما هو سر الاندهاش العفوي عند قراءة الشعري؟ وما الذي يجعل نصا مـا أو عبارة تثير داخلنا انفعالا ما؟ ما سر ذلك الرضا الطفولي الغامض وتلك اللذة التـي نحسها عند تلقي ذلك المخلوق الهلامي الغامض المسمى شعراً؟

ما هو الشعري؟

إنه السؤال الأكثر بساطة، والأشد تعقيدا في آن، سؤال أشبه بالأسئلة الوجودية الكبرى التي يطرحها طفل حول سرٍ ميتافيزيقي، تلك الأسئلة التـي يقـف أمامهـا الإنسان في هيبة، واضطراب، وإجلال.

لحظةً يتلاشى فيها الحضور المادي للإنسان ويغدو ومضة من الحيرة.

سؤال يلج بك إلى مغارة سحرية مفقودة، لا تستطيع التنبؤ بما قد تجد.

إنه سؤال الشك الأبدي؛ اليقين الوحيد الذي يصاحبه هو يقين عدم القدرة على الجزم بتحديد ماهيته.

سؤالي يدور حول ما هو شعري، ليس عن الشعر، أظن أن الشعري يتحقق بـشكل أفضل في النثر. ليس الشعر مثله، تبدو لي كلمة شعر أكثر نزقا من الشعري.

إن الشعر تنغيم، بينما الشعري تناغم، الشعر أشبه بالسيلان النغمي غير مكتمل النضج، يسير حثيثا لبلوغ التناغم. الشعر أكثر صبيانية، وأكثـر صـخبا، وأعنـف انفعالا، العنف الشعوري في القصيدة يدفعك بالخروج من حالة الكينونة المـستقرة، بينما النثر الشعري يكثف تلك الحالة داخلك، يجعلك أكثر تأملية، وأكثر إنصاتا.

الشعر أكثر شبها في حركيته بالنهر، أسرع اندفاعا، وأكثر انحصارا، إنه مقيد ومحدود بجوانب صارمة تجعله شديد الانفعال (مضطربا) بينما الشعري على العكس من ذلك هو المحيط، الهادئ.

الشعر يبدو وسطيا، في طور التحور، وأكثر ترددية، بينما الشعري أكثـر لا نهائية واندياحا.

الشعر أشبه بمسيرة عرض عسكري، زخمه مفـروض ومحكـوم بـصرامة، والجمالي فيه قائم على مدى الالتزام بحدود ذلك الإطار. بينما الشعري أشبه بسلاسة الحياة اليومية وانسيابها، واتساع المدى في علاقاتها.

الشعر أكثر طقوسية، بينما الشعري أكثر حميمية.

يبدو لي الشعر أشبه بفنادق خمسة نجوم، الكلمات أثاثه، وكل تفصيل مـزوق بشكل أكثر عناية مما ينبغي، بينما الشعري أشبه ببيت العائلة الـدافئ فـي ليـالي الشتاء، أكثر عفوية لكنك تجد فيه شعورا بحميمية لن تحلم بها القصيدة يوما.

الشعر أشبه بكأس خمر في ملهى ضاج بالموسيقى، بينما الشعري أشـبه بفنجـان قهوة صباحي على شرفة أمام البحر، أو في حديقة جانبية.

مع ميخائيل باختين سوف تتغير معايير تلقي الخطاب الـشعري الروائـي، إذ يؤكد أن "اللغة ليست وسطا محايدا ينتقل بكل يسر وسـهولة إلـى ملكيـة المـتكلم القصدية"[1]، وعدم حياديتها يهيئ لها إمكانية القيام بدور أبعد من توصـيل المعنـى المباشر، فإذا ما كانت الرواية فنا لغويا أساسا فإنها تكون مجـالا خـصبا للإبـداع والخلق، وبالتالي تتمتع بالقدرة على توظيف طاقة شعرية هائلة، في ثنايا تلك اللغة، ويرى باختين أن "الرواية جنس فني. والكلمة الروائية كلمة شعرية"[2].

إن ذلك المنزع الشعري في الرواية كفن هو ما يسميه جـان إيـف تاديـه: (المحكي الشعري) . لكن السؤال المطروح هنا: ما هي سمات تلك الشعرية؟ ومـا الأدوات أو المنهج القادر على استجلاء تلك الشعرية؟

يشير تادييه "إلى أن أول شيء نتعرف بواسطته على الطابع الشعري لمحكي ما هو تعامله مع اللغة: فالمحكي الشعري ينـزع نحـو الكثافـة الـصوتية والقـوة المجازية".[3]

---

[1] باختين، ميخائيل: الكلمة في الرواية، ت: يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق 1988. ص53.

[2] باختين، الكلمة في الرواية . ص19

[3] كلمـوني، عبـد الـرحيم: المحكـي الـشعري، مدونـة الكاتـب علـى الـشبكة http://guelmouniblog.blogspirit.com

إن مقولة تادييه مبنية على دراسات الشكلانيين وخاصة بـاختين فـي كتابيـه شعرية دستوفيسكي، والكلمة في الرواية، ومؤسسة عليها. إذ ينتقد باختين وجهة نظر الأسلوبية التقليدية في تعاملها الأصم مع لغة الرواية، والتي ترى النثر الفني مجـرد تشكل بلاغي، وتخرجه من نطاق الشعرية، ويرى عدم صلاحية الأسلوبية المعاصرة كلها بأساسها الفلسفي الألسني للتطبيق علـى الخـصائص المميـزة للنثـر الفنـي (الروائي). ويؤكد أن الحل يكمن في "استعادة علم البلاغة واستعادة المفهوم القـديم للكلمة الشعرية، لينسب إليه الأشكال البلاغية"[1]، إذ إن الـدرس البلاغـي بجانـب الشعرية، هو القادر على تزويد الدارس بالأدوات التي تمكنه مـن الوقـوف علـى شعرية الكلمة الروائية، ويؤكد أن الخاصية الشعرية قارة في صميم البنـاء اللغـوي للعمل الروائي وأن "القصد المباشر والتلقائي للكلمة في جو الرواية يبدو أمرا علـى قدر لا يغتفر من السذاجة، وهو في الواقع أمر مستحيل. بـل إن الـصورة الفنيـة النثرية لا يمكن أن تتفتح وتتعقد وتتعمق وبالتالي تبلغ الاكتمال الفني إلا في ظروف الجنس الروائي "[2]. ونلحظ هنا التداخل التام بين حدود الشعر والنثر، ما يحيلنا إلـى مقولة ياكبسون عن الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر: "أنها أقل استقرارا من الحدود الإدارية للصين"[3] . الأمر الذي أسهم في تقدم دراسات السرد الشعرية، مستندا إلـى تداخل الحدود بين العلوم الثلاثة (البلاغة والأسلوب والشعرية).

ويرجع هربرت ريد في تحليله قصيدة "لوكريتس" سر شعريتها إلـى أمـرين، الأول تكرار التعبيرات الغنائية، والثاني المعالجة البارعـة للمجـازات. ويؤكـد أن "مكمن الشعر دائما، وأيا كان نوعه في الكلمة وتداعياتها. وأن هناك أضربا كثيـرة للتعبير الشعري"[4]. فذلك التعبير غير المطروق، أو الاستخدام غير المألوف للكلمـة هو المعول عليه في بناء لغة الشعر، وذلك يتفق مع رأي جان كوهن فـي أن سـر

---

[1] باختين، الكلمة في الرواية، ص18-19.

[2] باختين، الكلمة في الرواية،ص31-32.

[3] ياكبسون، قضايا الشعرية، ص10-11.

[4] ريد، هربرت: طبيعة الشعر، ت:عيسى الكاعوب، منشورات وزارة الثقافـة الـسورية،1997 ص70-74-80.

الشعرية هو في التركيب اللغوي، وتجاور الكلمات، وتوظيفها توظيفا مجازيـا، وأن سر التركيب الشعري لا يكمن في البعد الميتافيزيقي للموضوع الشعري، بـل فـي الصياغة اللغوية، التي تخلق كائنا غير عادي، "إن القصيدة ليست تعبيرا وفيا عـن عالم غير عادي ولكنها تعبير غير عادي عن عالم عادي، إن القصيدة هي كيميـاء الكلمة التي من خلالها تلتحم في العبارة كلمات متنافرة في قانون الاستعمال العـادي للغة"[1].

إذن يجمع النقاد أن الشعرية تنشأ عن الصياغة اللغوية، وتحديدا الخروج باللغة عن المألوف من التعبيرات، وأبرز الجوانب التي يـتم فيهـا ذلـك التجـاوز هـو (الاستعارة)،

حيث يشير ميشيل زيرافا إلى مفهومين ذوي طابع تقني يعتبرهمـا أساسـيين للإبداع الروائي عموما: الأول مفهوم (الاقتصاد السردي)، والثاني هـو مفهـوم (الاستعارة).[2]

وما يهم هنا هو التركيز على الاستعارة، كأساس تقوم عليه البنيـة النـصية لتحقيق الشعرية لنص ما، سواء في ذلك النثر والشعر، فـ "في الرواية كمـا فـي الشعر، عناية بتراكيب الكلام التي بلا معنى، بوضع الكلمة في تشكيل جديـد غيـر مألوف وغير متوقع، بتحرير الكلمة العادية، باللغة غير العقلانية والتي تولد تـأثيرا غير مألوف، وتؤكد القيمة الذاتية للكلمة الشعرية"[3]؛ فإذا ما كانت الروايـة تـستخدم اللغة استخداما غير معياري وتوظفها توظيفا شعريا وتوظف الاستعارات كما يوظفها الشعر، فمن الأنسب استخدام أدوات الشعر لتحليل المعطى الشعري داخل الروايـة، ولكن دون إغفال للخصائص الإجناسية التي تميز الرواية كفن، وتعطيها اسـتقلالية عن غيرها من الفنون اللغوية.

---

[1] كوهن، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر،ص141.

[2] زيرافا، ميشيل: ضمن كتاب الأدب والأنواع الأدبية لنخبة من الأساتذة. ت: طاهر حجار، دار طلاس ـ دمشق، 1985، ط1. ص201-202

[3] سليمان، نبيل: فتنة السرد والنقد، دار الحوار، 1994، ط1 ، ص106.

ونتفق مع رؤية كمال أبي ديب في أن الشعرية "لا تحدد على أساس الظاهرة المفردة، كالوزن، أو القافية، أو الإيقاع الداخلي، أو الصورة، أو الرؤيا، أو الانفعال، أو الموقف الفكري أو العقائدي. بل لابد أن تندرج ضمن شبكة من العلاقات"[1].

والعلم الأنسب لهذا النوع من الدراسة، هو البلاغة العلميـة الحديثـة، أو مـا يعرف بالبلاغة الأسلوبية والتي "تستوعب إنجازات البلاغة القديمـة وتـستفيد مـن اجتهادات الأسلوبية الحديثة، محاولة تجاوز جوانب النقص فيهما بـاقتراح نمـوذج سيميائي يقوم على نظرية الانزياح في التركيب والدلالة والتداول"[2]؛ وتختلف عـن البلاغة القديمة بكونها: "تتمسك بوصف النـصوص لا بإنتاجهـا، وتعطـي طـابع الموضوعية عند الاقتضاء بفضل إجراءات تجريبية تستعمل في التقويم"[3].

وقد تطور هذا العلم من البلاغة الكلاسيكية، إلى جانب أدوات الشعرية "وقـد حدد "لوتمان" ثلاث دلالات لكلمة بلاغة على ضوء البحوث الجديدة فـي الـشعرية والسيمولوجيا على النحو التالي:

1- دلالة لغوية: باعتباره مجموعة من قواعد تركيب الخطاب على المستوى الذي يتجاوز الجملة.
2- علم يدرس الدلالة الشعرية وأنماط المعاني البلاغية المنقولة.(بلاغة الأشـكال والصور) .
3- علم يدرس شعرية النص، وهو جانب من الشعرية يبحث العلاقـات الداخليـة للنصوص ووظائفها الاجتماعية، باعتبارها تكوينات سيمولوجية متوحدة"[4].

---

[1] أبو ديب، كمال: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987، ص13

[2] بليث، هنريش: البلاغة والأسلوبية (نحو نموذج سيميائي لتحليل النص) ت: محمد العمـري، أفريقيا الشرق، 1999، ص11.

[3] بليث، البلاغة والأسلوبية، ص28.

[4] فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص. عـالم المعرفـة عـدد 164، أغـسطس 1992، ص233-234.

وانطلاقا من تمسك هذا العلم بوصف النصوص، فإنه يتعامل مع الآثار الأدبية على اعتبار "آثار النصوص كظواهر من ظواهر التلقي الهرمينوتيكي"[1]، فيتم تحليلها على ثلاث مراحل كما يعددها بليث: الأولى يمكن أن تنطلق مبـدئيا مـن زاويـة السيكولوجيا أو النقد الأيديولوجي، وهدف المرحلة الثانية من التحليل هو ربط الآثار النصية المستخرجة ببعض الخصوصيات البنائية للنص باعتبارها شروطا لإمكانيـة وجود تلك الآثار، أما المرحلة الثالثة فتهم تاريخية الـنص المعـالج، أي الوضـعية الاجتماعية للكاتب. ويرتبط علم البلاغة الحديثة بعلم الأسلوب، بمختلـف تنويعاتـه وتفريعات أشكاله. وإن كانت أسلوبية الانزياح - التي تقـوم علـى خـرق اللغـة المعيارية هي الأكثر ملاءمة- (فقد مثل للخرق بالرخص الشعرية مثل الاستعارة)؛ لذلك حاول البلاغيون الجدد إيجاد منهج تحليلي قائم على استثمار الممكنات في تلك المجالات على فرضية مؤداها: أن " الصورة البلاغية هي الوحدة اللسانية التي تشكل انزياحا، وبذلك يكون فن العبارة نسقا من الانزياحات اللسانية[2]".

إذن اكتمل هذا المنهج على أيدي البلاغيين الجدد (وأبرزهم: بارت، وجينيت، وتودوروف وجماعة مي. بلييج، وليبرمان وغيرهم) وأصبح قادرا على البحث فـي فنية العبارة الروائية – وأنظمة الخطاب الأخرى – وقادر على اسـتجلاء شـعرية الصور البلاغية بأنواعها (الصور الشعرية، المجاز، الاستعارة، الكناية)، ومجمـل القول حول أنواع تلك المجازات يتقاطع مع النظرية النقدية فـي التـراث العربـي حولها، كما نجده لدى عبد القاهر الجرجاني، أو حازم القرطاجني، أو الـسكاكي، أو السجلماسي، غيرهم ، وليس هنا مكان الاستفاضة فيها.

---

[1] بليث، البلاغة والأسلوبية،ص 28 – 29.

[2] بليث، البلاغة والأسلوبية، ص66.

عناصر اللغة الشعرية*

أصبح من المسلم به تداخل الأنواع الأدبية، واتسام الرواية بـسمات الـشعر، ومشاركتها له في أخص خصائصه، وقد وظفت كل أدوات الشعر دون تمايز لتتحلى بسمت الشعرية، مما رفع لغتها من المستوى المعياري إلى المستوى الشعري، وهذا المستوى الجمالي الموجود في النثر يحقق له جمالية الشعر، غير الجمـال اللفظـي المتعين من خلال موسيقى الوزن، والتي أدركها "جان برتليمي" على أنها موسـيقى داخليه، لكنه تحفظ في إطلاق كلمة شعر عليها، مع تيقنه أنها تمتلك خاصية الشعر، مما حدا به إلى تسميتها جوهر الشعر الخالص: "إن من المؤكد أنه يوجد شـعر دون موسيقى لفظية معينة، لكن هذه الموسيقى خاصة به لدرجة يحسن معها أن نجد لـه اسما آخر، وما دمنا لا نجد هذه التسمية يحسن أن نتفق على تعريف هذه الموسـيقى بأنها جوهر الشعر الخالص"[1] وما تلك الخصوصية سوى ما يعرف بالشعرية التـي بسببها "نعثر في الرواية على مقاطع شعرية، مقاطع تبدو كأنها شعر منثور، أو شعر منظوم، ولكن الرواية لا تكون شعرية بالمقاطع فحسب، بل بمجموعهـا"[2]. ويمكـن استجلاء بعض عناصر اللغة الشعرية فيما يلي :

1-الصورة الشعرية(الفنية) :

يقرر أرسطو في كتابه فن الشعر أن اللغة تصبح مميزة (بمعنى شـعرية) إذا استخدمت فيها اللغة غير المشاعة؛ ويحدد لذلك البعد عن المشاعية للكلمات أربعة عناصر هي: (الغرابة، والمجاز، والتطويل، والابتعاد عن وسائل التعبير الـشائعة)،

---

* تجدر الإشارة إلى بحث/ عبدالرحمن تبيرماسين ولكحل فهيمة، جامعـة بـسكرة بـالجزائر. بعنوان (اللغة الشعرية في رواية ذاكرة الجسد) تناولا فيه اللغة المجازية في ذاكـرة الجـسد فقط، كذلك ماورد في رسالة الماجستير للباحثة رحمة خليل بعنوان" شعرية السرد الروائـي" واقتصرت على تناول الرواية ذاتها؛ لذلك لن أتعرض للأمثلة التي قدموها، وإن كان هناك تشابه في إجراءات الدراسة فذلك ما تفرضه منهجية البحث وطبيعة الموضوع.

[1] برتليمي، جان: بحث في علم الجمال. ت: أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر، القاهرة 1970 ص276.

[2] بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 32-34.

ويسميها الرخص اللغوية ؛ ويقرر أن " اللجوء إلى توليفة معينة من تلك العناصـر غير المألوفة أمر ضروري للأسلوب. لأن اسـتعمال الكلمـة الغريبـة (النـادرة)، والمجازية، والزخرفية (البديعية)، وسائر الأنواع الأخرى،ينقذ اللغة مـن الابتـذال والركاكة"[1]. لذلك تعد الصور الشعرية من أهم مكونات الكتابة الشعرية، باعتمادها مبدأ التكثيف اللغوي، ولكنها "ليست وقفا على الشعر وحده، فهي ملحوظة في كـل نتاج أدبي خلاق، فلا ينبغي تصورها في القصيدة دون القصة، ولا في الملحمة دون الرواية"[2]. كما أن جان كوهن يعتبر أن الشعر فنا، يقوم بناؤه على الـصور، التـي تمثل جوهره، حيث " إن الصور ليست زينة لا معنى لها، بل هي تشكل جوهر الفن الشعري نفسه، حيث إنها تحرر الطاقة الشعرية المختبئة"[3] ويعتبر تودوروف الصور البلاغية في الرواية "إحدى مظاهر اللغة التي تستطيع أن تدلنا على كيفية التعامل مع هذا المظهر من السرد، فالصورة هي كثافة المعنى، وغياب الصورة هو انفتاح على الدلالة المرجعية المجردة"[4]، وذلك حتما ليس الغرض من وجود الفن بكل أشـكاله، ويقدم تودوروف في الملحق الخاص الذي أفرده في كتابه الأدب والدلالـة، إجـراء ناجعا لاكتشاف الصور البلاغية وتحديدها، هو تقنية "الاستبدال" بين العبارة المجازية المعينة، والعبارة الطبيعية غير المعينة، ليخلص من ذلك إلى أن الصور تتولد مـن توليف جديد للكلمات، وليس فقط من اختيار معين لها[5]. وللصور الشعرية أنماط عدة تختلف فيما بينها باختلاف صيغ تركيبها، أو دلالاتها، سنحاول فيما يلـي اسـتجلاء ابرز تلك الصور التي وظفتها الكاتبة في أعمالها الروائية والتي كان لها أثر بـين في تحقيق شعرية النص.

---

[1] أرسطو: فن الشعر، ت: إبراهيم حمادة. مكتبة الأنجلو المصرية. دون تاريخ طبع. ص190-191.

[2] مرتاض، عبد الملك: بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة بيروت، 1986ط1 ص71

[3] كوهن، النظرية الشعرية بناء لغة الشعر، ص 69.

[4] تودوروف، الأدب والدلالة، ص68.

[5] تودوروف، الأدب والدلالة، ص 89 وما بعدها.

يتمكن النص من تحقيق شعريته من خلال اللغة المجازية، باختلاف عناصرها، باستثمار التمايز الدلالي، الذي يخلقه الانزياح أو المنافرة في العبارة النصية، أو في الجملة الروائية، وأن الشعرية ناتجة عن طبيعة العلاقة المتجاذبة بين طرفي العبارة النحوية، استنادا إلى المستوى الدلالي فيها. لكنها لا تقتصر على ذلك، فقد ننفعل بعبارة لأنها تلامس ذواتنا كأفراد، لأنها تصف حالاتنا بطريقة لم نكن نتوقعها، فنقف أمامها مدهوشين نتساءل: كيف لم أصغ تلك العبارة من قبل. ذلك سر آخر من أسرار الشعرية.

أ- الاستعارة :

الاستعارة مصطلح اقترن منذ القدم بالشعر، وهي من أقدم الأدوات التي وظفها الشعر، وعني النقاد والدارسون بوصفها وسيلة جمالية، ويذهب أرسطو إلى القول: "إن أعظم الأساليب حقاً هو أسلوب الاستعارة... وهو وحده الذي لا يمكن أن يستفيده المرء من غيره، وهو آية الموهبة"[1]. ونجد المعنى ذاته حول قيمة الاستعارة لدى نورثروب فراي إذ يعد أن "أساس اللغة الشعرية هو الاستعارة، والاستعارة بشكلها الجذري هي مقولة في التماهي، وفي تجربتنا العادية كلها الاستعارة غير عرفية"[2]؛ بمعنى أنها تشكل انحرافا عن المألوف، أو انتهاكا للغة كما يسميه جان كوهن[3]، الذي يعد الاستعارة هي التي تشكل اللغة الشعرية؛ وذلك الانحراف ملمح شعري في الأصل، الأمر الذي يمنح الاستعارة داخل النص الروائي قيمة شعرية

---

[1] ترد عبارة (الاستعارة) في ترجمة شكري عياد لكتاب أرسطو تحت عنوان صنعة الشعر.ضمن كتاب أرسطوطاليس في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي، دار الكتاب العربي القاهرة1967 ، كما يوردها أحمد محمد ويس في كتابه:ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي ، لكنه يرد في ترجمة: إبراهيم حمادة. مكتبة الأنجلو المصرية. بعبارة " ولكن الشيء الأعظم من ذلك كله فهو التجويد في صياغة المجاز، وهو الشيء الذي لا يمكن أن يتعلمه المرء عن غيره، إنه آية العبقرية" ص192، ونحن نأخذ أن المقصود بالمجاز هو الاستعارة من خلال مقارنة الترجمتين.

[2] فراي، الماهية والخرافة، ص202.

[3] كوهن، النظرية الشعرية بناء لغة الشعر، ص133.

عالية، وتغدو الصورة الشعرية الناشئة عن الاستعارة النموذج الأمثل للبناء الشعري داخل النثر الروائي إذ "لا يمكن أن تفهم الكلمة إلا من خلال السياق وعلاقتها مع الكلمات الأخرى، كما أن الشكل لا ينفصم عن الموضوع، كما يرى ريتشاردز"[1].

ويؤكد تودوروف في كتابه الشعرية أن الاستعارة لا توجد " بغية الزيادة في كثافة النص الدلالية، بل لأنها تدخل في ترسانة المحسنات الشعرية، ولأن النص إذ يعتمدها فإنه يدل على انتمائه إلى الأدب"[2] .

نتفق مع تودوروف في أن الاستعارة تلعب دورا بارزا في تشكيل شعرية النص، وتدل على انتمائه للأدب، ولكنها لا تقتصر على القيام بدور تزييني فحسب، بل تؤدي دورا معرفيا، يغني الجانب الدلالي، ويضيف إلى المخزون المعرفي للقارئ.

إن الاستعارة الشعرية هي ليست مجرد تغيير في المعنى، إنها تغيير لنمط أو طبيعة المعنى، مرورا من المعنى الذهني إلى المعنى العاطفي، ولهذا ليست كل استعارة بشعرية"[3]، فقولنا مثلا (أرجل الطاولة) لا يحقق غاية شعرية، لأن هذه الاستعارة غذت مألوفة الاستعمال، وبالتالي فقدت أثرها الجمالي لدى المتلقي. و"يكمن جوهر الاستعارة في كونها تتيح فهم شيء ما (وتجربته أو معاناته) انطلاقا من شيء آخر"[4].

ومن أمثلة الاستعارات الواردة في الرواية والتي وظفتها الكاتبة لتشحن لغة الرواية بطاقة شعرية قولها:

" سألتك:

_ لماذا جئتِ إذن. ؟

تأملتني. . وراحت عيناك تتسكعان في ملامح وجهي، وكأنهما

---

[1] فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص138 .

[2] تودوروف، الشعرية، ص 42.

[3] كوهن، النظرية الشعرية بناء لغة الشعر، ص 237

[4] لايكوف، جورج: الاستعارات التي نحيا بها. ت: عبد المجيد جحفة. دار توبقال للنشر .2009 ط2 ص23.

تبحثان عن جواب لسؤال مفاجئ . . "[1]

إن التسكع فعل يتصف به الإنسان، ويتمثل في المشي دون مقصد محدد غالبا، حيث يرد تعريف التسكع في لسان العرب في مادة (سكع) : "مشَى متَعسفاً"، وفي تعريف التعسف نجد معناه: "ركوب المفازةِ وقطْعها بغير قَصد، ولا هِداية ولا تَوخي صوب ولا طَريق مسلوك. يقال: اعتسف الطريقَ، اعتِسافاً إذا قَطَعـه دون صـوب تَوخّاه فَأصابه. والتعسِيفُ: السيرعلى غير علَم ولا أَثرٍ "[2].

إذن فهو يحمل معنى انعدام القصد والوجهه، ويكون التسكع عـادة مرتبطـا بمكان ما (طريق، مدينة . . . إلخ). لكن التسكع هنا يرد ملازما لعيني (أحـلام) الفتاه في وجه (خالد) بطل الرواية، في ثاني لقاء لهما في معرضه الفني؛ وتبـرز غايته في الكشف عن فضول الفتاة وهي تنظر إلى وجه خالد، إنها لا تبحـث عـن شيء محدد، لكنها ترصد ملامح الوجه، تتأمله بتروٍ، إن هـذا النظـرة الفـضولية المتأنية المتأملة، دون استعجال، تعبر عن تشوق الفتاة ورغبتهـا باكتـشاف ذلـك المجهول، الرجل الماثل أمامها، لتحاول أن تستقرئ منه صورة والدها عن قـرب، كونه أحد رفاقه السابقين، وذلك الفضول والرغبة في المعرفة يقتـضي أن يتمهـل الإنسان في قراءة الموضوع المتأمل، إن الفتاة مأخوذة بالاندهاش، وفضول المعرفة، يجعل عينيها تراقب ما يمكن أن يكشف من خلال ملامح خالد ببطء يشبه التـسكع، إنه تسكع في موضوع يحيل إلى زمن ماض، إلى أيام مشاركة البطل لوالـدها فـي حرب التحرير، إن التنقيب في دهاليز التاريخ يحتاج إلى روية، وتأن فـي دراسـة الموضوع.

وتزخر الأعمال الروائية بالاستعارات مما يعلي من قيمتها الفنية، وشـعريتها "وتزداد درجة شاعرية – الاستعارة كلما صادفت أشكالا انزياحية مورفولوجيـة* أو

---

[1] مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص87.

[2] جمال الدين، أبو الفضل (ابن منظور): لسان العرب، تحقيق : عبد ا الكبير، محمد حسب ا ، هاشم الشاذلي. دار المعارف. مادتي سكع ، وعسف .

* تعد المورفولوجيات فرعا من النظرية اللسانية، وتعنى بدراسة أشـكال الكلمـات وانتظامهـا، ويترجمها البعض ب(صرفيميات) وتنقسم إلى صرفية واشـتقاقية، تهـتم المورفولوجيـات

تركيبية. وذلك حال اللعب بالكلمات أو التوازي. وسنسمي التمثيل استعارة نصانية. وقد عرفت في البلاغة القديمة تحت اسم (الاستعارة المسترسلة)، وخاصيتها الرئيسية هي تجاوز إطار الجملة. وهكذا يمكن أن تظهر في شكل استعارات مبالغة واستعارة ساخرة مجسدة"[1].

ومن أمثلة الاستعارة النصانية نورد مقطعا يصور مشهدا مفعما بالتكثيف اللغوي، الذي يمثل حالة إبداعية فذة، حيث يستعير السارد موت لوركا* ليصف حاله مع صديقه، دون أن يصرح بموضوعه تماما يقول:

" قلت لك:

- أتدرين كيف مات لوركا؟

قلتِ:

- بالإعدام..

قلت:

لا.. وضعوه أمام سهل شاسع وقالوا له امشِ.. وكان يمشي عندما أطلقوا خلفه الرصاص، فسقط ميتاً دون أن يفهم تماماً ما الذي حدث له. إنه أحزن ما في موته. فلم يكن لوركا يخاف الموت، كان يتوقّعه، ويذهب إليه مشياً على الأقدام كما نذهب لموعدٍ مع صديق.. ولكن كان يكره فقط أن تأتيه الرصاصة من الظهر !

شعرت آنذاك أن زياد تلقي كلماتي كرصاصة في الصدر. رفع عينيه نحوي، أحسسته على وشك أن يقول شيئاً ولكنه صمت".[2]

الصرفية بتحولات الكلمة طبقا لمقولات الجنس، والعدد، والزمن، والفاعلين، أما المورفولوجيات الاشتقاقية فتعنى بإقامة قواعد لصياغة الكلمات داخل اللسان. انظر : ماري نوال غاري بريور في كتاب: المصطلحات المفاتيح في اللسانيات، ت: عبد القادر فهيم الشيباني. سيدي بلعباس، الجزائر 2007 ط1 ص74-75

[1] بليث، البلاغة والأسلوبية، ص86.

* شاعرا إسباني معاصر. اغتيل من قبل الثوار الوطنيين في بدايات الحرب الأهلية الإسبانية

[2] مستغانمي، ذاكرة الجسد ص 222-223

في هذا المقطع يصف السارد مشهدا لفيلم عن حياة لوركا؛ لكن استجابة صـديقه زياد ليست مبررة على المستوى الظاهر، حيث تلقى تلك الكلمات كرصاصة في الصدر، فلماذا؟

إذا ما قرئ ذلك المقطع في سياق النص الكلي تجلت دلالة ردة الفعل من قبـل زياد، وتكشفت جمالية التعبير السردي، المتمثل في استعارة مقتل الشاعر الإسباني.

حيث أوردها السارد في معرض إجابته عن سؤال لحبيبته إن كان زار بيـت لوركا، وكان ذلك بعد عودته من إسبانيا، فقد كان غاب فترة عشرة أيام عن حبيبته، وفي تلك الفترة كان زياد في باريس، حيث توجد أحلام (المحبوبة)، وقد كان يظن أن زيادا يحبها، كما أن الفتاة أبدت إعجابها بزياد قبل ذلك، ولأن السارد كان يـشك بوجود علاقة خفية بين صديقه ومحبوبته تمت أثناء غيابه، وتزايد شـعور الغيـرة داخله عندما عاد، كل ذلك جعله يشعر بالخيانة من قبل صديقه، وولد لديه كثيرا من العذاب والألم، وأوصله إلى حالة شبيهة بجنون الارتياب، ولأنه لم يكن يرغب فـي أن يصرح بذلك، ولا أن يعاتب صديقه على أمر لم يتيقن منه، فقد روى المشهد في حضرة الاثنين، صديقه وحبيبته، مستعيرا ذلك المشهد لوصف حالته مـع صـديقه، فلوركا قتل غدرا برصاصة في الظهر حيث لم يكن يتوقعها، وعلى أيدي أشخاص لم يكن يتوقع منهم ذلك الفعل تحديدا، الأمر الذي يشبه حالته، فخالد يشعر أنه قد غـدر به من قبل صديقه – كما يتوهم – وأنه قد طعن في ظهره غدرا، لذلك تلقى زيـاد الكلمات كرصاصة في صدره.

إن اللغة في هذا المقطع وفي طريقة استثمارها للاسـتعارة تبنـي جماليتهـا بأسلوب فني يحلق في فضاء الشعرية ويؤكد على أن الكلمـة الروائيـة ذات قـدرة خلاقة لا تقل عن الشعر. فهو لم يصرح بالخيانة، ولم يذكر الأمر لصديقه أو يعاتبه، لكنه أوصل الفكرة له بأسلوب فني مرمز، وتوظيف اللغة توظيفا جماليا.

ونورد مقطعا آخر يوظف الاستعارة توظيفا شعريا :

" ماذا يستطيع الشجر أن يفعل ضد وطن يضمر حريقا لكل من ينتسب إليه"[1].

---

[1] مستغانمي، عابر سرير، ص41.

إن الإضمار صفة ليست للوطن، فالإضمار صفة بشرية، ثم إن الإنسان يضمر سراً، أو حديثا نفسياً لا يطلع عليه أحد، لكن الوطن هنا هو من يـضمر، ويـضمر حريقا، وتتجلى الشعرية في الانزياح الإسنادي، إذ ترد العبارة على صيغة تـساؤل يطرحه المصور، حال مشاهدته الأشجار المحروقة، وهذا المكان اعتاد علـى ذلـك الفعل من قبل البشر الذين استوطنوه أو انتسبوا إليه، فقد أحرقه الفرنـسيون بحجـة عدم ترك مكان يؤوي المجاهدين ضدها، ثم تحرر الوطن من الاحـتلال، وهـاهي الدولة المستقلة تعيد نفس الكرة، وبالحجة نفسها، ولكن ضد القتلة المتمردين، بدعوى الدفاع عن الوطن، إذن كل أفعال الحرق تمت بحجة حمايـة الـوطن، والمتـضرر الأكبر من تلك الحروق هي الأشجار، التي هي جزء من الوطن، لكنها تعـاني بـل تقتل على يد من ينتسب إليه، حتى لكأن الأشجار أصبحت تعرف ما تخبئه الأيـام، وتدرك ما يحاك في الخفاء، وما يبيته الوطن لها مستقبلا، فمهما اختلف المتعاقبون، ستحرق الأشجار وبالدعوى ذاتها، إن في هذا التركيب اللغوي إدانة للفاعل كائنا من كان، فمن يحرق جزءا من الوطن، الأرض والأشجار سواء، وأبناء الوطن في فعلهم هذا يشبهون المحتل، كل يرتكب جرمه باسم الوطن. كلهم قتلة، لكنهم بفعلهـم هـذا يرتكبون فظاعة كبرى حيث يفعلون ذلك لا باسمهم، بل يحملون الـوطن وضـاعة وفظاعة أفعالهم.

إن من يقرأ روايات أحلام مستغانمي بأجزائهـا الثلاثـة، يلحـظ شـيوع الاستعارات على امتداد صفحات الأعمال الأدبية، حتى لا تكاد تخلو صفحة واحـدة من توظيف استعاري واحد، أو أكثر، وتغدو البنية الاستعارية نسقا شـاملا، تأخـذ شكل الظاهرة الأسلوبية في مجمل النصوص الروائية، الأمر الذي يشير إلى أن ذلك التوظيف يعطي "مثالا على الطريقة التي يمكـن أن تخـصص بهـا الاسـتلزامات الاستعارية نسقا منسجما من التصورات الاستعارية، وكذلك نـسقا منـسجما مـن العبارات الاستعارية التي تقابل هذه التصورات"[1].

---

[1] لايكوف، الاستعارات التي نحيا بها، ص 27 .

لكن الكاتبة توسع تلك التصورات، وتخرج بها عن مجال طرق التعبير العادية لتصل بها إلى المجال الشعري، أو التخييلي .

وإذا ما رجعنا إلى خطاطة ياكبسون حول العناصر الستة للعملية التواصـلية، نجد الرسالة في تلك العبارات - التي تحمل بعدا مجازيا - ، حين تركز على نفسها، تحقق بناء شعريا مكثفا، والتكيف هنا متأتٍ من المحمول الدلالي الذي يولده النـسيج اللغوي، - بالإضافة إلى المنحى الذي تركز عليه الرسالة – كما تـستعين بتقنيـات أخرى كالانزياح اللغوي، أو التركيبي. وتصبح عملية التواصـل إجمـالا مظهـرا كاشفا، ومحققا للوظيفة الشعرية داخل سياقها العام.

ونؤكد على دور السياق في إعطاء الجمل الاستعارية قيمتها الشعرية، حيـث "هناك فرق واضح بين الخصائص الدلالية التي تفيدها عبارة لغوية مـا بمقتـضى بنيتها (المعنى النووي)، وبين الخصائص الذريعية أو البلاغية التي تفيدها العبـارة اللغوية انطلاقا من الاستعمال والسياق (المعنى الهامشي) "[1]، ولا يمكـن اسـتجلاء القيمة الجمالية للعبارة اللغوية – الاستعارة هنا – خارج سياقها، بل قد تفقد قيمتهـا الشعرية إذا انتزعت من إطارها العام. " لأن عزل الجملة الأدبيـة لا يـؤدي إلـى معالجة ناجعة، كما هو الحال في عزل الجملة اللغوية، ذلك أن الجملة الأدبية ترتبط فنيا بقيم الجمل الأدبية الأخرى، لذا فالعزل يشوه لا محالة نظام القيم الفنية، ويهـدر إمكانية إقامة قوانينه الملازمة"[2] ، كما يؤكد ياكبسون وتينيانوف.

ونسوق فيما يلي مثالا واحدا يكشف عن القيمة الشعرية للتوظيف المجـازي داخل سياقه، حيث يصعب حصر الأمثلة جميعا لكنه يظهر القيمة الوظيفية للمجـاز، يرد في رواية ذاكرة الجسد العبارة التالية:

" لم ينته زمن الزلازل، وما زال في عمق هذا الوطن حجارة لم تقـذفها البـراكين بعد"[3].

---

[1] لايكوف، الاستعارات التي نحيا بها، ص 8.

[2] ناظم، حسن: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي ـ بيروت، 1994، ط1 ، ص71.

[3] مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص209.

إن دلالة الجملة السابقة تختلف كثيرا لو وردت في عنوان صحفي مثلا، أو نطق بها عالم جيولوجي يقف على تخوم دولة من دول شريط الزلازل، لأنها تأخذ معنى حرفيا، أما في سياقها في الرواية، فتتجلى شعريتها من المحمول الدلالي الناشئ عن ارتباطها بالجمل التي قبلها، حيث ترد في مونولوج داخلي لبطل الرواية، يخاطب فيه محبوبته، لتكشف تلك العبارة عن عمق الأثر الذي خلفته في نفسه، وعن مدى التصدع والاضطراب الذي تركته له بعد مغادرتها إياه؛ فتلك الجملة غير مستقلة، ولا تؤدي وظيفتها الجمالية منعزلة، لأن الشعرية فيها لا تكشف إلا من خلال ارتباطها بسياقها العام. ويصح تعميم ذلك النموذج على بقية الجمل الاستعارية في النص.

يميز جورج لايكوف ومارك جونسون بين نوعين من الاستعارات النوع الأول الاستعارات الوضعية، ولها ثلاثة أقسام: اتجاهية، وبنيوية، وأنطولوجية، والنوع الثاني ما يسميانه استعارات جديدة؛ وتركز الكاتبة في توظيف الاستعارات على النوع الثاني منها.

وقد يعزى ذلك إلى أن هذا النوع هو الأقدر على القيام بالوظيفة الشعرية، التي تتخذ مظهر الانزياح اللغوي، أما النوع الأول بأقسامه الثلاثة، فإنه يشكل البنية النسقية للتصورات الإنسانية كافة، انطلاقا من تمثلاته للوجود، بينما الاستعارات الجديدة تقتضي بالإضافة إلى التصورات "مظاهر جد دقيقة في هذه التصورات، إنه عمل يتطلب إقامة توازن خاص بين الفاعلية والسلبية، ذلك التوازن الذي يلائم الإبداع الفني، والهدف المرسوم ليس أي هدف مبتذل، إنه هدف جمالي"[1]، ويمكن أن نتلمس من خلال ذلك، السر في شيوع الاستعارات بشكل لافت في مجمل الأعمال، لتحقيق تلك الغاية الفنية، كما يعطي لنا لمحة عن الغاية الفنية المتأتية من كون جميع الشخصيات التي تجري على ألسنتها تلك الاستعارات تمثل نمطا واحدا في الأعمال الثلاثة، هي الشخصية المبدعة، (الرسام والكاتبة والمصور، لكنهم يشتركون جميعا في أنهم كتاب روايات)، حيث "تتقاطع الشخصية مع العلامة اللغوية عندما ترد في

[1] لايكوف، الاستعارات التي نحيا بها، ص 147.

الخطاب عن طريق دال متقطع يعينها في النص ويقدمها بواسطة مجموعة متفرقـة من العلامات والسمات التي يختارها المؤلف طبقا لاتجاهه الجمالي"[1]، ويستند مفـوم الإبداع لديهم على الخرق اللغوي الذي تمثله هنا الاستعارة، حيث إن "الاسـتعارات تسمح لنا بفهم مجال التجربة من خلال مجال آخر"[2] .

ب- التشبيه:

يعرف التشبيه على أنه: "علاقة مقارنة بين طرفين، لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات والأحوال"[3]، وبناء على هذه العلاقة بين الطرفين يمكن تصنيف أربعة أنواع من التوافقات في علاقة التشبيه: تشبيه مجـرد بمجرد، وتشبيه محسوس بمجرد، وتشبيه مجـرد بمحـسوس، وتـشبيه محـسوس بمحسوس. ولا يعتبر التشبيه صورة إلا إذا عبر عن خواص محددة محسوسة تؤدي إلى تعديل رؤية الأشياء، فلا بد "أن يحقق له شرط مهم هو الرؤية المزدوجة التي لا تكتفي بالتحديد الدقيق للشيء وإنما يستثير شيئا آخر مختلفا عنه، فالصورة لا بد لها من لون من الطزاجة والجدة"[4].

ويشير صلاح فضل أن تشبيه المحسوس بالمجرد نادر وهو ما قد ينشأ عنـه الاستعارة المتبادلة، حيث يصبح التراسل متبادلا، ويكسب المجاز دلالة خاصة[5].

وقد وظفت الكاتبة التشبيه في رواياتها، وإن كان في أغلبـه يـأتي بـصورة مباشرة بمعنى إيراده بأجزائه الثلاثة (المشبه به – المشبه – وجه الـشبه) إلا إنـه يوظف توظيفا جماليا يحقق شعرية تنتشر في ثنايا الأعمال الروائية. ومنها التـشبيه التالي :

---

[1] بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ط1، ص214.

[2] لايكوف، الاستعارات التي نحيا بها، ص 128.

[3] عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي ـ بيروت، 1992، ط3، ص172.

[4] فضل، صلاح: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة . 1998 ط1 ص321

[5] فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص327.

"تعودت النساء هنا منذ قرون على حمل رغباتهن كقنبلة موقوتة"[1]

تشبه الكاتبة رغبات النساء في مدينة قسنطينة بالقنبلة الموقوتة، إنهـا الرغبـة الشهوانية المحمومة في مجتمع يحاصرها، ويعدها محرما، ولا يسمح لها بـالإعلان عن نفسها، ويمنع التصريح بها على الجميع، ويكون الأمر أشد ممانعة حين تكـون رغبة أنثوية، لكنها حين تثور تظهر بنمط متفجر، تتحول إلى قوة مدمرة، وتبعثر كل ما حولها، تحوله إلى حطام وأشلاء، وأن تكون القنبلة موقوتة فهـذا يـشي بقـرب انفجارها في أي لحظة، وتوقع انفلاتها من عقالها، كما تظهر بوادر انفجـار تلـك الرغبات في بريق عيونهن تحت (العجار)؛ وفي طريقة مشي أولئك النساء، حتـى كأن باربلي دورفيلي يقصدهن تحديدا بوصفه حين يقـول: "إننـا لنعـرف النـساء الشهوانيات كذلك، فهن إذا مشين تلكأن، وتراخين، وتمايلن، حتى لكأنهن دائما وشيك سقوط"[2].

إنه الضغط الذي يولد الانفجار- كما هو ثابت في علم الفيزياء- إن الحصار كلما زاد ازداد معه ضغط الرغبة، وتوقها للإعلان عن نفسها، والخروج للعلن، مما يزيد في الممانعة والكبت من جهة الرقيب، وبالتالي استمرار العملية القمعية باطّراد، ولا يمكن التخفيف من ضغطها إلا بالتحايل، وتحديدا لدى هذه الفئة بـالرقص فـي حفلات الأعراس، إن مشهد الرقص هو صورة مـصغرة لانفجـار تلـك الرغبـة الموقوتة، حيث يتساهل الرقيب في رصد الفعـل وكبحـه، خـصوصا فـي تلـك الخصوصية المفترضة في كون المرأة ترقص أمام نساء أخريات، إن التوق في تلك الرغبة ينحو صوب الرجل، وفي غياب تحققها تستعيض النساء بتفريغ تلك الطاقـة الكامنة في شكل عنيف من الرقص المجهد، إنه نوع من الانفجار الذاتي المتجه نحو الداخل، متذرعات بطقوس الزار (مع ضربات البندير)، ويصاحب ذلـك الانفجـار حرارة كما في انفجار قنبلة حقيقية، تبدأ في أوصال الجسد وتستمر وتتزايـد حتـى تشب (الحمى التي لم يطفئها رجل). إن القنبلة الموقوتة توحي بالإيهام فـي تحديـد

---

[1] مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 316.

[2] بارت، رولان: لذة النص، ت : منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، 2002، ط2، ص94.

وقت الانفجار، وتعطي اطمئنانا زائفا بترقب وقت انفجارها، لكنها لسبب أو لآخر قد تخرج عن ذلك التوقيت وتتمرد عليه، تنفجر في أي لحظة، وتحت أي عنصر مثير، كذلك رغبات النساء، إنها خارج نطاق التحكم والسلطة الذكورية في مجتمع يغلـق عليها منافذ الخروج.

وفي مقطع آخر يشبه الراوي المرأة التي يحب حال دخولهـا إلـى معـرض الرسام بالإعصار في أسلوب تشبيه غير مباشر (مجاز مرسل) يقول:

" ثم جاءت

إعصار يتقدم في معطف فرو ترتديه امرأة"[1]

يرد تشبيه المرأة في المقطع السابق بالإعصار، وحذفت أداة التـشبيه لتأكيـد الدلالة، والتماهي بين طرفي التشبيه، حتى أصبح الإعصار هو مـن يلـبس ذلـك المعطف. فما الغاية من هذا التشبيه؟

إن الأثر الذي يخلفه الإعصار على الإنسان، ممثلا في الارتبـاك والخلخلـة الناشئة عن مباغتته له، تصيب الإنسان بالذهول والحيرة، وحالة من عـدم الاتـزان والتوقف المفاجئ للإدراك، إضافة إلى الحالة الشعورية المتمثلة في الرهبة، والتهول من الموقف, وكذلك الفوضى التي يشيعها في المكان؛ يشبه ذلك حالة العاشق عندما يفاجئه حضور محبوبته غير المتوقع، والصدمة التي شعر بها، لذلك جاء تـشبيهها بالإعصار ملائما للحالة النفسية والجسدية لدى البطل، خصوصا وأنه يأتي بعد مشهد من توصيف الإحساس، والحالة الإدراكية للبطل حالما رآها:

"ثم جاءت

انخلعت أبواب الترقب على تدفق ضوئها المباغت

دخلت. . وتوقف العالم برهة عن الدوران.

توقف القلب دقة عن الخفقان كما لالتقاط الأنفاس من شهقة."[2]

---

[1] مستغانمي، عابر سرير، ص 181.

[2] مستغانمي، عابر سرير،ص181.

فالموقف هنا يموج بالاضطراب، والدهشة وانقطاع الأنفاس، المصاحبة لتلك الفوضى الشعورية التي شكلها دخول المحبوبة، إضافة لانخلاع الأبواب، والذهول التي يتوقف معها الكون عن السير الطبيعي وكأنما توقف عن الدوران. مما يعطي تشبيهها بالإعصار بعدا جماليا يوائم بين الدلالة والتعبير، الأمر الذي يلجأ معه المرء تحت وطأة المفاجأة إلى الاستعانة بالآلهة والقوى الغيبية لعلها تعتني به في مواجهة ذلك الزلزال النفسي، والانبهار الذاتي.

ويظهر في وصف الإعصار بأنه يرتدي معطف فرو، انزياح إسنادي يكثف الصورة الشعرية، ويعمق الشبه بين طرفي التشبيه.

وفي مقطع آخر يرد وصف اللغة حيث تقول الكاتبة على لسان البطلة:

"تلك الكلمات التي لا لون لها، ذات الشفافية الفاضحة. كامرأة خارجة توا من البحر، بثوب خفيف ملتصق بجسدها. إنها الأخطر حتماً، لأنها ملتصقة بنا، حد تقمصنا"[1] .

يرد تشبيه الكلمات في مقطع تتحدث فيه الكاتبة عن لغة الإبداع في كتابة القصة القصيرة التي كانت مفتتح رواية فوضى الحواس، وهو حديث موار بالريبة والتشكك والتوجس من تلك اللغة، فلم تشبهها بامرأة؟ وأي امرأة؟

إن وجه الشبه هنا هو الجاذبية والإغراء، التي تمتلكها لغة الأدب، كما يتصف بها جسد أنثى خارجة من البحر، حيث لا تشبه كلمات الأدب امرأة عادية، في حالة مألوفة، بل تشبه امرأة خارجة من البحر، وغني عن الذكر أن ألبسة البحر حاسرة، وقليلة، تكشف عن معظم أجزاء الجسد، وتشف عن تفاصيله، دون أن تعريه تماما، وذلك الكشف الموارب يغري بشكل أكبر مما لو كان التعري كاملا، وينمي الفضول داخل الذات المشاهدة محفزاً بدافع شبقي، يقول بارت في تقاطع لغوي تشبيهي حول اللغة الأدبية وجسد المرأة: "ألا يكون المكان الأكثر شهوانية في الجسد هو ذلك المكان الذي يظهر من تثاؤب الثياب؟"[2]. إن الإغراء يحركنا مدفوعين بضغط

---

[1] مستغانمي، فوضى الحواس، ص32.

[2] بارت، لذة النص، ص33.

الشعور باللذة، تلك اللذة التي تمتلكها لغة نص أدبي يسهب بارت في وصفها مطولا في كتابه لذة النص.

إن جسد امرأة خارجة من البحر يوحي بالطزاجة، والارتواء، واللدونة، وكذلك تكون لغة الكتابة الإبداعية، لغة حية، جاذبة، مغرية ومراوغة في الآن ذاته، والكاتبة تتحدث عن الكلمات، تلك الكلمات التي يحتويها نصها القصصي، تلك الكلمات التي تتضمن حمولة شبقية، حيث يصف بارت الكلمة بالشبقية "إذا كانت مباغتة، وغضة بجدتها"[1].

إن تلك الكلمات ذات الشفافية الفاضحة، التي تكون النص الإبداعي في قصة البطلة، تشبه في لذتها وإغرائها، اللذة الجنسية التي يوحي بها الجسد الأنثوي الغض، التي قد تدفع الإنسان ولو على مستوى التهويم، أو الاستيهام، إلى مغامرة الاكتشاف، وتفرض نوعا من التجاوب الغزلي، وهو ما تحقق فعلا على مستويين، مستوى البطلة داخل النص في مغامرتها العاطفية التي بنيت على تلك القصة، ومستوى المتلقي الفعلي خارج النص. كل ذلك وهو مدفوع بطلب تلك اللذة التي أغرته بها الكلمات، حيث يذكر صلاح فضل في تحليله لنظرية بارت حول النص في علاقته بالقارئ وطبيعة تلك العلاقة بينهما: "يتصل النص بنوع من اللذة الشبقية المشاكلة للجنس، فهو إذن واقعة غزلية"[2]، طرفاها النص والقارئ.

إن تشبيه الكلمات بامرأة خارجة من البحر يحقق شعريته في إعطاء تلك الدلالة للإغواء الشبقي للنص الإبداعي والذي يصفه بدقة قول بارت: " للنص صيغة إنسانية، فهل هي صورة، وجناس تصحيفي للجسد، أجل، إنها لكذلك بالنسبة إلى جسدنا الجنسي، وإذا كان هذا هكذا، فإن لذة النص لن تختزل إلى وظيفتها القاعدية (النص الظاهر)، كما إن لذة الجسد لن تختزل إلى الحاجة العضوية"[3]. بل يظل

---

[1] بارت، لذة النص، ص75.

[2] فضل، صلاح: مناهج النقد المعاصر. أطلس للنشر_ القاهرة، 2005، ط4، ص 109.

[3] بارت، لذة النص، ص 42.

إغواء اللذة هو المحرك للعملية التبادلية، دون أن يصل إلى غاية نهائية، مما يمـنح النص استمرارية الوجود والفاعلية.

والملاحظ أن الكاتبة تعمد إلى توظيف اللغة التي تجنح إلى الإيحاء الجنسي، بشكل مطرد، حتى أنها عنونت روايتها الثالثة "عابر سرير"، وهو عنـوان يـستثمر ذلك الملمح بشكل جلي، كما سبقت الإشارة إلى ذلك في الفـصل الأول مـن هـذه الرسالة، والغاية من ذلك جذب المتلقي العربي تحديدا، الذي كتبت الرواية الأصـلية بلغته، وهو أسلوب قد استخدمه عدد من الروائيين العرب، أشهرهم الطيب صالح في رواية موسم الهجرة إلى الشمال.

أمر آخر، إن الأعمال الأدبية تعمد إلى تـشريح المجتمـع، وكـشف زيـف ادعاءاته، وفضح تناقضاته، لذلك ترد الإيحاءات الجنسية في لغة الروايـة، لتعيـد للمرأة مكانتها كجزء من ذلك المجتمع، وتكشف عن دواخلها، ورغباتها، وأحلامها، واشتهاءاتها، في مقابل القمع الممنهج الذي تتعرض له الأنثى على مستوى الخطاب الذكوري السائد، إنه تحقيق لاستقلاليتها، وإعادة الاعتبار للجسد الأنثوي الذي يتعامل معه الذكر بازدواجية، فهو يحتقره على مستوى الخطاب النظري، ويجعله في مرتبه دونية، ويمارس عليه نوعا من التغييب والكبت، وفي مقابل ذلك يغرق فيـه، حتـى الثمالة على مستوى خفي، وباطني. إنه يحتقر المرأة في النهار، ويستسلم لهـا فـي عتمات الانبهار.

إن المرأة لا تستطيع أن تفهم العالم خارج جسدها، لذلك تحاول الكاتبة أن تعيد ترتيب رؤية الواقع للمرأة من خلال التعرض لملمح رئيس، ومكون أساس في علاقة المرأة بالعالم هو جسدها، إنه سعي للخلاص من تلك القبضة الخانقة للأيديولوجيـة الذكورية الضاغطة بعنف على جسد الأنثى، ومظهر للتمرد على النزعة الاستحواذية في الثقافة الذكورية، وموروثها الديني والاجتماعي.

وفي الأعمال الثلاثة نجد رواية فوضى الحواس – التي تسرد على لسان أنثى هي بطلة الرواية – أكثر الروايات عناية باللغة ذات الإيحاء الجنـسي، ففـي عـدة مقاطع تورد جملا تلامس البعد الشهواني في جسد الأنثى، في لغة أدبية راقية، دون

إسفاف ودون التصريح تماما، ليؤكد التمايز البنيوي على المستوى الوجودي بـين الجسدين ويحقق للمرأة استقلاليتها عن الذكر.

إن اللغة ذات الإيحاء الشهواني المتعلق بجسد الأنثى فعل نضال ومقاومة ضد الاستبداد الذكوري، وكشف للمسكوت عنـه، وفـضح لحالـة الازدواج الفكـري، والنظري في خطاب مجتمع العري العربي.

فقد تكون تلك العبارات مقبولة لو وردت على لسان رجل، لكنها ترفض تماما حين تصدر عن أنثى، وتعامل باحتقار، وينظر لها بدونية، لأن مؤلفتها أنثى، مع إن كثيرا من الروايات تشتمل على كم أكبر من ذلك البعد الشهواني، لكن ولأن مؤلفيها ذكور تقبلها القارئ، ولم تشكل أزمة.

ومن تلك الروايات رواية موسم الهجرة إلى الشمال، وروايات رشيد ضـعيف خاصة تموج بتلك اللغة وعلى نحو فاضح أحيانا، إلا أنه لم يتعـرض لكـل ذلـك الانتقاد. وفي نص آخر يرد تشبيه مركب (تمثيلي)، تشبه رجالا برجـال يـشبهون الأبواب يقول المقطع:

"الصمت لا يزعجني. وإنما أكره الرجال الذين, في صمتهم المطبق, يشبهون أولئك الذين يغلقون قمصانهم من الزر الأول حتى الزر الأخير كباب كثير الأقفـال والمفاتيح, بنية إقناعك بأهميتهم"[1].

إن الساردة تحدد نوعا من الرجال المتزمتين، الـذين يلتزمـون الـصمت، لا وقارا، بل تعاليا، إنه ذلك التعالي المضجر، الذي يجعل الآخرين ينفرون منه، هـم يريدون أن يبدوا مهمين في نظر الآخرين، لكنهم لا يحصلون في المقابل إلا علـى النفور، والازدراء، لأنهم يمثلون مصدر إزعاج لمن حولهم.

هؤلاء الصامتون يشبهون آخرين يلتزمون صمتا من نوع آخر، إنـه صـمت الهيئة، الذي يظنون أنه يحقق لهم الهيبة، ويعولون على لغة الثيـاب فـي تحقيـق مبتغاهم، يمعنون في إظهار التحفظ، فيغلقون قمصانهم حتـى حنـاجرهم، وكأنمـا يخفون تحت ثيابهم سرا، إن هذه النمط من البشر، يبـدو عليـه الهـوس بـالتحكم

[1] مستغانمي، فوضى الحواس، ص 35.

والسيطرة، ويعيشون أسرى لوهم العظمة، والقيود الصارمة التي يفرضها المجتمع، ويذكرنا هذا الفعل بمقولة نزار قباني في ديوان يوميات أنثى: " ومـا زلنـا نعـيش بمنطق المفتاح والقفل" وتتضح قيمة التشبيه، إذا قارنا أولئك البـشر مـع شخـصية الشاعر في رواية عابر سرير، الذي يترك زر قميصه الأعلى مفتوحا دائمـا فـي إشارة إلى رفضه القيد، المر الذي يجعله مقبولا ومحببا.

ليس الصمت في حد ذاته ما يزعج، وإنما تلك القصدية الفاضحة فـي فعلـه، يشعرونك بالتوتر، وهذا التوتر يسبب الضيق، هذا النمط مـن المتحفظـين بغـيض وغير محتمل، فهو لثقل حضوره، يبدو مثقلا جسديا أمام العين بكتل مـن الأقفـال والمفاتيح، إن تلك الأقفال ومفاتيحها عبء فائض، ليسوا مضطرين لاحتماله، لـولا وهمهم الذي يظنونه حقيقة، إنهم يتعاملون مع الآخرين بمبـدأ التمنـي، دون إدراك لحقيقة شعور من يحيط بهم، ويزيد ذلك من العبء النفسي في حضورهم. إن هـذا التشبيه ينقل الحالة النفسية للمشاهد، ويشعره بالاشمئزاز من موقف أولئك الأشخاص وحضورهم.

وفي مقطع آخر يرد التشبيه ليكشف عن تكثيف لغوي يوحي أكثر مما يصرح، ويكشف بأسلوب غير مباشر أكثر مما ينطق به ظاهر الكلمات يقول بطـل ذاكـرة الجسد:

" كنــتِ فارغــة كإســفنجة، وكنــت أنــا عميقــاً ومــثقلاً كبحــر. رحت تمتلئين بي كلّ يومٍ أكثر. "[1]

يشبه السارد في هذا المقطع الفتاة وهي تستزيده عن أخبار والدها بالإسـفنجة، ويشبه نفسه بالبحر، ووجه الشبه بينهما يتمثل في استقائها لتلك المعلومات مـن فـم البطل، وتشربها لها كما تتشرب الإسفنجة الماء، وهو يشبه البحر بكثرة ما يحتـوي من ماء، هذا على المستوى الظاهري لألفاظ النص، ولكن الجانب الـدلالي الأبعـد يتمثل في توصيف الحالة العاطفية والكامن الشعوري في نفس البطل تجاه الفتاة، بما أنه يحبها، فمعلوم أن الإسفنج كائن يعيش داخل البحر، يتنفس، ويحيـا فـي عمـق

---

[1] مستغانمي، ذاكرة الجسد ص 102.

الماء، وتلك الحالة تماما هي وصف وضع الفتاة داخل نفس البطل، وشعوره تجاهها، فالبطل يلمح إلى أن الفتاة أصبحت تسكنه، تعيش داخله، كونها محبوبته، وأنها غدت جزءا من تكوين عالمه الداخلي، إن التعبير المباشر للتشبيه، يكشف عن طبقة أخرى من الدلالة، تتكشف في المتن السردي للعمل الروائي بمجمله. وذلك ما يميز اللغـة الإبداعية، ويعلي من قيمتها الأدبية أنها توحي وتشير أكثر مما تصرح.

ويرد التشبيه كتقنية جمالية في مجمل الأعمال بصورة محدودة وأقل كماً مـن أسلوب الاستعارة .

والملاحظ أن توظيف التشبيه يرد في المواقف التي تعبر عن جانب شـعوري، وانفعال نفسي، انبهارا أو اشمئزازا ... إلخ ، ونادرا ما يرد في غير ذلك، وكأنمـا حساسية الموقف تفرض نفسها على منطق الشخصية المتحدثة بتلك الجملة، فتـسعى إلى توصيل المحمول الفكري بطريقة أو أخرى، ويشكل الـضغط النفـسي تحـديا للموقف، فترتبك اللغة وتعمد الشخصية إلى استخدام لغة أدبية – كما هو الحال فـي كامل السياق اللغوي للأبطال - ولكن في أدنى سلم الجمالية – ولا يخفى أن درجـة جمالية التشبيه تقع في مرتبة أدنى من الاستعارة – فلا تجد أمامها إلا التشبيه وسيلة للتعبير.

2- الانزياح :

لا تقتصر شعرية النص الروائي علـى الـصور الـشعرية – الاسـتعارة والتشبية- ، بل يمكن إيجاد عبارات وتراكيب شعرية في أنظمة بنائية لغوية مختلفة توظف توظيفا شعريا، ومنها الخروج بالنعت عن معياريته المتواضـع عليهـا، لأن ذلك الخروج مقصود من قبل المبدع وليس مجانيا، حيث إن " الكيفية التي تنظم بها المادة هي كيفية ذات طبيعة دلالية، وهي العنصر المهيمن الذي تقوم عليه الوحـدة الدلالية للعمل، وكذلك وحدته الفنية"[1] وذلك التنظيم غير المألوف يؤدي بدوره إلـى

---

[1] عياد، شكري محمد: إتجاهات البحث الأسلوبي. دار العلوم للطباعة والنـشر-الرياض 1985، ط1، ص195.

تغيير المعنى، الذي هو: " تحويل النظام إلى التصور، فالصورة هي صـراع بـين قواعد التركيب وبين التصور المجرد"[1]

وقد تعددت مصطلحات ذلك الخروج في الاستعمال النقدي العربي والأجنبـي، على حد سواء، حيث عد أحمد ويس أكثر من خمسة عشر مصطلحا للدلالـة علـى ذلك الخروج"[2]. وليس هنا مجال بحث إشكالية المصطلح النقدي وتعدده، إذ يظهـر كإشكالية لم تحل بعد.

وسوف نقصر استخدامنا على مصطلحي الانزياح، والانحراف، للدلالة علـى المعنى المقصود، لا ترجيحا لهما، ولكن لشيوعهما في الاستعمال.

يعد بعض النقاد الانزياح " مؤشرا على أدبية النص وشعريته، ذلك أن الخروج عن النسيج اللغوي العادي في أي مستوى مـن مـستوياته، الـصوتي، التركيبـي، الأسلوبي، البلاغي، يمثل في حد ذاته حدثا أسلوبيا "[3].

ونجد المعنى ذاته لدى كوهن، ويحدد مجال الانزياح في النعت كونه يعد مجلى رئيسا لتحقيق شعرية العمل الأدبي.

وفيما يلي سنورد بعض الأمثلة التي تكشف عن هذين النوعين، ونستجلي مـن خلالها الوظيفة الشعرية المتحققة بفعلها:

أ- الانزياح الدلالي :

ينشأ الانزياح الدلالي من تنافر الألفاظ المسندة إلى بعضها، حيث يخلق عدم ملاءمتها معنى جديدا، وذلك الانزياح هو ما يشكل شعرية النص إذا ما كـان فنيـا، "فتغيير الأوصاف وتكسير النعوت ليس مجرد ترف تعبيري، ولا نزق لغوي، لكنـه مؤشر دقيق لتغير الحساسية والذوق في العصر الحديث، والانتقـال مـن مرحلـة

---

[1] كوهن، النظرية الشعرية، ص 156.

[2] ويس، أحمد محمد: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية. المؤسسة الجامعيـة للدراسـات والنشر، 2005،ط1، ص31

[3] - بو حسون، حسين: الأسلوبية والنص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتـاب العـرب، دمشق، ع 378، السنة 32، تشرين الأول، ص 42.

الانفصام بين الفعل الحسي والقول المثالي، إلى درجة من الوعي يتم فيهـا تطويـع الكلمة الشعرية"[1].

1-انزياح الصفة:

تحقق الصفة شعريتها بانزياحها، وعدم ملاءمتها لما تصف، يتضح ذلك من الدلالة الجديدة التي تنشأ عن ذلك الانزياح، يحدد كوهن نوعين من النعوت يؤديـان وظيفة شعرية وكلاهما يقومان على الانزياح، الأولى يسميها الصفة الزائدة (نعـت الحشو)، والأخرى يسميها الصفة غير الملائمة أو (المنافرة)[2].

ويقصد بالصفة الزائدة: "التي لم تضف للمسند إليه وظيفة تحديدية معجمية بل إيحاء وصبغة فنية. ويرى أن "الإطناب هي خاصة من خواص اللغة الشعرية"[3] لذلك يستخدم تعبير (الزائدة)[*] للدلالة على تلك الصفات التي لا ضرورة بنائية لهـا فـي المعنى، لكنها ضرورية على مستوى التركيب الشعري

أما المنافرة فتتشكل قيمتها الفنية من عدم الملاءمـة بـين الـصفة / النعـت والموصوف ويمكن اختبار شعريته "من مقارنة تأثيره إذ يكون موجودا بانعدامه حين يحذف"[4].

إن جمالية اللغة تنبعث من قدرتها على تجاوز إطارها، وتحوير كيانها لتكشف بقدرة خلاقة عن عالم بكر، تستحدثه، وتؤثثه على نحو فريد، دون أن تنضب تلـك الطاقة، أو تكل حين يطوعها قلم مبدع.

ومن أمثلة انزياح الصفة التي تمنح قيمة جمالية لأعمال أحلام مستغانمي نورد ما يلي على لسان بطلة فوضى الحواس:

---

1 فضل، صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة ، دار الآداب بيروت، 1995ط1 ص42

2 التسميات بين الأقواس استخدمها ويس، أحمد محمد، ضمن كتاب ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي، منشورات وزارة الثقافة السورية دمشق ،2002 ص 122 وما بعدها.

3 كوهن، اللغة الشعرية، ص165.

* (الحشو) مصطلح استخدمه أحمد محمد ويس ضمن كتاب ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي، منشورات وزارة الثقافة السورية، 2002 ص 122-127

4 ويس، ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي، ص122-126

"لا أدري كيف مات غضبي.

الآن فقط اكتشفت أنه مات. وأنني فقدت ذلك الحريق الجميل,

الذي كثيرا ما أشعل قلمي وأشعلني في وجه الآخرين"[1]

إن الجمال ليس من صفات الحرائق، يجوز أن يكون الحريق بشعا، بسبب أثره المدمر فيما يقع عليه، أما أن يوصف بالجمال، فهذا ما لم يعرف عن الحريق، ولكن وصف الحريق بالجمال يأتي بعد اكتشاف البطلة عدم قدرتها على الغضب، حيـث الغضب، دليل على الاندفاع والثورة المصاحبة لسن الشباب، إنه سمة مرحلية لعمر الانفعالات القوية، وأن يفقده الإنسان يعني تجاوزه لتلك المرحلة، وبدايـة انحـدار المنحنى الزمني للعمر البشري. إن الغضب شعور مؤلم، وانفعال يشعر المرء معـه بلوعة تشبه حرقة النار داخله، ولكن عادة ما يتذكر الإنسان أيام شبابه بنـوع مـن الحنين والرضا، بالإضافة إلى التحسر عليه.

إن جمالية الذكرى لماضي إنسان ما، يجعله يبدو جميلا في خياله، وكم يتـذكر المرء أيام ماضيه بشوق وحنين مهما كان سوء ذلك الماضي وقسوته في حينه، لذلك فإن الشعور بنار ذلك الغضب في مرحلة الشباب يجعل منه حريقا جمـيلا، بـسبب جمال الفترة التي كان يحدث فيها.

ومن الملاحظ أن استخدام كلمة جميل للوصف، شائع في روايات الكاتبة بشكل لافت للنظر، حتى تكاد تكون ظاهرة أسلوبية مميزة، محققة في معظم تلك الأوصاف انزياحا لغويا، وذلك يمنح النص قدرا من الشعرية، ومن الأمثلة في ذاكرة الجـسد: **(مشهد خرابنا الجميل/ الخراب الجميل / نخب رحيله الجميل/ من يقاوم مطر الكذب الجميل/ وهمي الجميل**) .

ونجد الصفة تتكرر في رواية فوضى الحواس ونقتبس الأمثلة التالية :

(**الارتباك الجميل / القدر الجميل من الدمار / الفوضى الجميلة)**

وتشيع بصورة أكبر في رواية عابر سرير ومن الشواهد :

---

[1] مستغانمي، فوضى الحواس، ص213.

(الندم الجميل/ أكانت تعي وقع انحنائها الجميل على خساراتي/ المـوت الجميـل / الخسارات الجميلة/ العدوانية الجميلة / معتقلاً للكآبة الجميلة/ منتصف اليأس الجميل/ التبذير الجميل) .

ففي جميع الأمثلة السابقة يدور الكلام " في إطار حقلين دلاليين والعلاقة التـي ربطت بين عناصر الحقلين الدلاليين، هي عدم الملاءمة"[1]، ويتضمن الحقـل الأول دلالة سلبية، توضحها الألفاظ: الموت، الخسارة، العدوانية، الخـراب، الرحيـل ... إلخ. بينما الحقل الثاني يحمل دلالة إيجابية ممثلة في كلمة (جميل). وقد يكون لـ ذلك دلالة نفسية، ممثلة في أمل الكاتبة أن يكون مآل القبح في آخر المطاف إلى جمال.

ومن أمثلة انزياح الصفة الدلالي الذي يحقق للنص شعريته :

"دفترها أمامي. وساعة يده في معصمي. وكل هذا الوقـت المكفـن ببيـاض الورق في متناولي"[2]

حيث يتنافر الوقت مع صفة التكفين، فالكفن يكون بقماش لإنسان ميت، فكيـف يكون الوقت مكفنا؟

إن الانزياح في التركيب اللغوي (الوقت المكفن) يفسره الانزياح في الدلالـة، التي يكشف عنها المقطع، فالسارد يكتب هذا الكلام كفعل انتقام منـه علـى غيـاب حبيبته، أو فقدها، لقد كان عاشقا لها، وقد كان للوقت أهميته في وجودها، في تحديد لقاءاتهما، ومواعيده معها، ويشير باشلار إلى ارتباط الإنسان بالزمن ارتباطا نفسيا، وانفصاله يعني الموت : " وفي أي من الظروف لا تستطيع النفس أن تنفصل عـن الزمان، فهي شأن كل سعداء العالم مملوكة لأنها تملك، وربما يكون التوقـف عـن السيلان معناه التوقف عن الوجود، إن التجمد معناه الموت"[3]، أما الآن فهو يكتب بعد أن خسرها، حيث لم يعد للوقت قيمة عنده، لقد دخل في حالة من الغياب، إن الوقت

---

[1] ماسين، اللغة الشعرية في رواية ذاكرة الجسد ، ص 223.

[2] مستغانمي، عابر سرير، ص 96.

[3] باشلار، غاستون: جدلية الزمن. ت : خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنـشر، 1992 ط3 ص14.

يعني سيرورة الأحداث المشروط بتعاقب زمني، ولأنها كانت مرتكز تلك الأحـداث كان الزمن حيا، وفي فقدها تتوقف تلك السيرورة، ويعلن الزمن نهايتـه، أو موتـه، وفي تشخيص له يكفنه إعلانا عن ذلك الموت، ويكفنه ببياض أوراق الـدفتر الـذي أهدته إياه، وكأنما يحملها هي مسؤولية موت الوقت.

السارد الآن يحاول أن يتبع استراتيجية الفتاة في قتل من تحب بتـأليف كتـاب (رواية) عنها، وهذا يتلاءم مع إحساسه كونه روائيا بالزمن كما يـرى أ.أ. منـدلاو حيث يشير إلى أن كثيرا من الروائيين "يشعرون أنه بمواجهة مشكلة الـزمن فقـط يستطيعون أن يفهموا الحياة، وأن يكون لديهم منظـور صـحيح للواقـع، فهـم لا يستطيعون حل مشكلة فنهم إلا من خلال حلهم لمشكلة الزمن"[1] ، وحل مشكلته تمثل في موت الزمن، وبالتالي يحاول أن يقتلها على الورق، الذي يحمل اللون الأبـيض، لذلك سيكون الورق الأبيض هو الكفن، لها، وللوقت على حد سواء .

الانزياح الإضافي :

تقوم العلاقة الإسنادية بين المضاف والمضاف إليـه علـى الملاءمـة بـين الطرفين، أما في حالة عدم الملاءمة بينهما فذلك يعني إيجاد لغة جديدة، وقصد معنى مختلف عن المألوف، وبالتالي ولادة نص شعري، إذ يرى البلاغيـون الجـدد أن " إسناد النعوت التي تتمتع بنسبة واضحة من "الانحراف" أو "عدم المناسبة" - قياسـا على الاستخدام النحوي المألوف في العبارة النثرية - يعد المـدرج الأول للتخييـل الشعري. إذ يتولى تحرير العبارة من حتمية علاقات المجاورة المكـرورة مخترقـا تقنية التشبيه إلى نوع من التكنية المجسدة دون أن يبعد كثيرا عن الصيغ المستأنـسة في التعبير الشعري"[2].

ومن أمثلة ذلك في الأعمال الروائية، وصف أستاذ الأدب في فـيلم سـينمائي شاهدته البطلة:

" إنه أستاذ تجاوز سن الأربعين ببضع خيبات. دائم السخرية

---

[1] مندلاو، أ.أ: الزمن والرواية. ت: بكر عباس. دار صادر بيروت 1997 ط1 ص22.

[2] فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 40

بشيء من الرومنطيقية وربما الحزن المستتر. لقد عاد بعد جيل وأكثر إلى المعهد الذي درس فيه, ليعمل مدرسا في مادة الأدب"[1]

نشأ الانزياح من إضافة كلمة بضع إلى كلمة خيبات؛ فأن يكون الإنسان بلـغ سنا محددا، ثم تجاوزه، فتفترض اللغة المعيارية أن يكون تجاوزه بما هو من جنس ما سبق، وبالتالي كان يفترض بالعبارة أن تكون مثلا (تجـاوز الأربعـين ببـضع سنوات، أو أشهر، أو حتى أيام وأسابيع)، لكن أن يتجاوز العمر ببضع خيبات فذلك ما لا تقره معيارية اللغة، وبالتالي ما يكشف عن جمالية التعبير.

إن ذلك الأستاذ يدرس مادة الأدب، وشائع في أدبنا العربي وربما غيره- حسب ما يرد من سياق الرواية- شكوى الأديب من تدني مكانته في مجتمعه، أو لا مبالاة الناس (العامة) به، في أيسر الأحوال، أو تبني موقفا عدائيا منه، ومحاولـة قمعـه وإلغائه، الأمر الذي يؤدي ببعضهم إلى اليأس، وفي التراث العربي تعد قصة أبـي حيان التوحيدي خير نموذج لذلك التجني والإهمال، حيث دفعه إحباطه ويأسه مـن الناس إلى إحراق كتبه في حياته، ومبرره في ذلك عدم وجود من يستحق قراءتهـا بعده.

هذا إذا ما كان أديبا، فإن أضيف إلى ذلك اشتغاله بالتدريس فقـد زاد الأمـر سوءا، وتضاعفت المعاناة وشعور العبث داخله.

وما يعنينا في ذلك أن المشتغل بالأدب يبدأ حياته بكثير من الأمل والانـدفاع، لكنه لا يلبث أن يكتشف خطأ ظنه، مما يصيبه بالإحباط، ويشعره بالخيبة، ويقـضي عمره ما بين خيبة وأخرى، لذلك يكون سنه محسوبا بعدد خساراته في الحياة، فـلا يستغرب بعد ذلك أن يتجاوز كل مرحلة من عمره بخيبـة أو أكثـر تـضاف إلـى سابقتها، وبالتالي يكون أستاذ الأدب قد تجاوز الأربعين ببضع خيبات، بنيت علـى سابقاتها، ولن تقف عند ذلك الحد، إذ سيواجه المزيد منها كما تورد الرواية.

وفي مقطع آخر من رواية عابر سرير مثال على الانزياح الإضافي :

---

[1] مستغانمي، فوضى الحواس، ص46.

بدون أن تكون غرفته تحمل الرقم 8 , كان فيها شيء يذكرك بآخر ديـوان لأمـل دنقـــل, فكـــل غـــرف المرضـــى رقـــم فـــي مملكـــة البيـــاض.

"كان نقاب الأطباء أبيض/ لون المعاطف أبيض/ تاج الحكيمـات أبـيض/ أرديـة الراهبات /الملاءات/ لون الأسرة/ أربطة الشاش والقطن/ قرص المنـوم/ أنبوبـة المصل/ كوب اللبن."

كان في ضيافة البياض. لكن بابتسامة سمراء وطلة مضيئة كألوان قزح بعد ظهيرة توقف فيها المطر. نهض يسلم علي بحفاوة, واضعاً شـيئاً مـن الألـوان بيننا."[1]

اللون الأبيض صفة داخلية تلازم الأشياء، لا يستطيع الاستقلال بوجـوده دون وسيط، فالأشياء تتصف بالبياض، ولا يتصف هو بها، لكن التركيب الإسنادي، جعل للبياض مملكة، ثم شخصه بعد ذلك ليستضيف غيره، وهذا الضيف هو أصلا فنـان تشكيلي، (الرسام زيان، وهو خالد بن طوبال فـي روايـة ذاكـرة الجـسد)، وورد الوصف حين زاره بطل عابر سرير في غرفته بالمستشفى، ومن خلال تحديد مكان اللقاء تتضح دلالة الانحراف الإسنادي، في ضيافة البياض، إن الضيف لا يقيم بمكان ضيافته دائما، إنه يمر مرورا عابرا بذلك المكان، ولأن المستشفى عادة يغلب علـى مكوناته اللون الأبيض - بدءا بألوان الجدران، والأسـرة، والمـلاءات. . . إلـخ)، الأمر الذي يفصله بشكل كبير المقطع الشعري من قصيدة أمل دنقل - وكون هـذا الفنان نزل بالمستشفى بسبب مرضه، وأن إقامته فيه لن تدوم إلى الأبد، فهو إمـا أن يشفى وبالتالي سوف يغادر، أو أن يموت وكذلك حينها سيغادر، فإقامته هنـا مآلهـا إلى المغادرة تماما كالضيف الذي لا يلبث أن يرحل عن مضيفه.

ثم إن دلالة اللون الأبيض قد تكون إيجابية لو وردت في مقطع آخر، ولا نغفل الأثر النفسي المقصود في المستشفيات من جعل كل ما يحيط بالمريض يحمل اللون الأبيض. لكن ولأن المريض هنا فنان تشكيلي كرست حياته لإلغاء مساحات اللـون الأبيض من لوحاته، وتغطيته بألوان أخرى تعطي كائنا جديدا هو موضوع اللوحـة،

[1] مستغانمي، عابر سرير، ص 105.

ثم إن اللون الأبيض بالإضافة إلى ذلك يذكره بمعاناته مع محبوبته، كان يسعى دائما لإلغاء ألمه في إلغاء اللون الأبيض، حيث يقول هو نفسه في ذاكرة الجسد:

"كان كلامك كذباً أبيض أستمع إليه بفرشاتي، وألون جمله بألوان

أكثر تناسباً مع كل ما أعرفه عنك.

تعودت أن أكسو ما تقولينه لي بالبنفسجي، بالأزرق.. والرمادي . .

لعلني وقتها بدأت أكتشف تدريجياً تلك العلاقة الغامضة التي

بدأت تربطك في ذاكرتي بذلك اللون الأبيض.

لم يكن كلامك وحده كذباً أبيض.

كنت امرأة تملك قدرة خارقة على استحضار ذلك اللون في كل أشكاله وأضداده.

أو لعلني وقتها أيضاً بدأت دون أن أدري وبحدس غامض أخرج هذا اللون نهائياً من ألوان لوحاتي، وأحاول الاستغناء عنه، في محاولة مجنونة لإلغائك"[1]

لذلك فإن اللون الأبيض لا يحقق تلك الغاية النفسية المتوخاة من وضع اللـون الأبيض في الأساس لذلك الشخص تحديدا؛ لأن الفنان يرى في اللون الأبيض تحديا وربما استفزازا له، لذلك فهو يتوق إلى مغادرة مرضه ومكان احتجـازه، مغـادرة البياض ولكن مرضه خطير وحالته لن تسعفه بتحقيق ذلك، فكأنما هو أسير في عالم من البياض ممتد الأطراف لا نهاية له فهو مملكة كبيرة، وليس مجـرد مدينـة، أو جزء منها، وهذا البياض يأسره فيشعر أنه مملوك له، أنه ضيف في مملكتـه، دون إرادته، لذلك نجد فعل المقاومة لهذا اللون يتجلى في الفعل البسيط القادر عليه، هـو الابتسامة السمراء، والطلة التي تبدو بألوان متعددة كألوان قوس قزح، إن الألـوان تعني الحياة وغياب تلك الألوان يعني سيطرة البياض وبالتالي نهاية الفنان.

2ـ انزياح الإسناد النحوي:

لا يمكن حصر الأدوات التي تتخذها الشعرية لتكون ذاتها، "لأن تاريخ الأدب يشهد على تنوعها الثابت، والخاصية القـصدية نفـسها للفعـل الإبـداعي ليـست

[1] مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص227.

إجبارية"[1]. ويعد الخرق اللغوي المتمثل في الانزياح أحد تلك الأدوات التي تـستعين بها الشعرية في النصوص الإبداعية، ومن تلك الانحرافات عـن اللغـة المعياريـة الانزياح الدلالي الناشئ عن عدم "الملاءمة الإسنادية النحوية، من مثل الفعل وفاعله ومفعوله، أو المبتدأ والخبر"[2]، إذ لا يكون بينها تجانس من حيـث الدلالـة، وقـد استثمرت الكاتبة تلك التقنية لتحمل نصوصها الأدبية بطاقة شعرية، ومن الأمثلة على ذلك :

"ولذا كنا نسكن مدينة شاطئية جميلة تولي ظهرها

للبحر, ويبادلها البحر عدم الاكتراث"[3] .

أشار بعض الدارسين إلى ولع السارد في رواية ذاكرة الجـسد بالتـشخيص[4]، والحقيقة أن تلك التقنية لا تقتصر على ذاكرة الجسد وحدها، بل تمتد لتـشمل بقيـة الأعمال الروائية للكاتبة؛ وذلك التشخيص ينشأ عنه انحراف إسـنادي بـين الفعـل وفاعله، فالتشخيص في العبارة السابقة يمنح المدينة ظهرا، والانزياح اللغوي يجعل المدينة تدير ظهرها للبحر، إن الانزياح اللغوي بين الفعل وفاعله ومفعولـه يـشي بطبيعة العلاقة بين المدينة والبحر، فالمدينة تتجاهل البحر، وتدير له ظهرهـا ولـو كانت تحتفي به لأعطته وجهها. مما يدفع للتساؤل عن سر ذلـك، وذلـك التـساؤل يكشف عن جمالية التعبير في التركيب المنزاح، لأن المدينة لم تعتد من البحر علـى موقف إيجابي، فهذا البحر هو الطريق الذي سلكه المستعمرون والغزاة لاحتلال تلك المدينة، وغيرها من المدن العربية، وألحق الضرر بها وبأبنائها وتجربتها الـسابقة تجعلها تتوقع منه الأذى تكرارا، وهذا يجعلها في علاقة قطيعة معه، لأنها لـم تعـد تأمن جانبه، فجمالها قد يغري بالتقرب منها، وقد يكون في ذلك القرب ما لا تحمـد عقباه، إنها مثل الفتاة التي تصد المتطلع إليها حفاظ على نفـسها ومنعـا لفـضول

---

[1] ياكبسون، قضايا الشعرية، ص 10.

[2] الرواشدة، سامح: فضاءات الشعرية. المركز القومي للنشر . 1999 ص 47 .

[3] مستغانمي، عابر سرير، ص71.

[4] عوينة، شعرية السرد الروائي، ص 254.

الآخرين وتطلعاتهم، فقد استفادت من تجربتها، ومن درسها التاريخي. فذلك البحر لم يقتصر أثره عليها، بل تعداها ليشمل كل أبناء الوطن، حتى الذي لا يـسكن مدينـة مطلة على البحر، وقد امتدت تلك القطيعة لتشمل الأفراد الذين أصبحوا يتطلعون إلى البحر بريبة وتوجس:

"كان مراد يمثل نكبة الجزائري مع بحره. يرى بحراً لا يدري كيف يقيم معه علاقة سليمة. فبين البحر وبينه توجس وريبة وسوء فهم تاريخي[1]"

وفي المقطع ذاته نجد انزياحا في عبارة (يبادلها البحـر عـدم الاكتـراث)، فالاكتراث وعدمه صفة بشرية، لا تطلق على البحر، ويأتي رد فعل البحر في مقابل الفعل من قبل المدينة، ويبدو عدم الاكتراث منه ذا دلالة تتسق مع المعطـى الكلـي للعبارة، فالبحر لا يهتم، لأنه يجد مدنا كثيرة غيرها تستقبله، وتوليه اهتمامها، فـلا بأس لديه في وجود البديل إن صدته إحداها، كما إن عدم الاكتراث يوحي بأنه لم يعد لديها ما يغريه لذلك يبادلها عدم الاهتمام.

وفي موضع آخر نجد انزياحا لغويا في جملة يأتي الحال فيها لغير صـاحبه حيث يقترن الرقص بالبكاء:

" فقد كن يذكرنني بمشهد آخر تناقلت تفاصيله الصحافة العالمية لمومسات البؤس العربي. مشهد لو رآه زوربا لأجهش راقصا، لنساء علقت رؤوسهن على أبـواب بيوتهن البائسة في مدينة عربية, لا تخرج من حرب إلا لتبتكر لرجالها أخرى"[2]

تقترن دلالة الفعل أجهش عادة بالبكاء، فيقال (أجهش باكيا)، لكن فـي هـذه العبارة، اقترن الفعل بالرقص (أجهش راقصا) في خـروج عـن النـسق اللغـوي المألوف، ويتكرر ذلك التركيب في غير موضع من الرواية فنجد مقطعا آخر يقول:

"وفي حضرة هذه الجسور أجهش راقصاً على إيقاع زوربا بذراعه الوحيـدة يوم أخبروه باغتيال أخيه الوحيد"[3]

---

[1] مستغانمي، عابر سرير، ص71.

[2] مستغانمي، عابر سرير، ص92.

[3] مستغانمي، عابر سرير، ص234

وتتولد شعرية هذين المقطعين من جانبين، الأول ما نشأ عن انحراف التركيب اللغوي، والجانب الآخر ناشئ عن التناص مع رواية (زوربا) للروائـي العـالمي نيكوس كازنتزاكسي، فالشخصية الروائية زوربا في هذا العمل اتسمت بسمات غير عادية، حيث تختلف ردة فعلها تجاه الأحداث عن المألوف، كـان سـلوكه غريبـا، وتعامله مع الأحداث والمواقف غير مألوف.

إن سوء الموقف في قتل الأخ، وبشاعة المنظر في مشهد قطع رؤوس النـساء وتعليقها على الأبواب، من قبل جماعة تدعي أنها تجاهد في سبيل ا ، فتذبح أبنـاء الوطن باسم الدين، أمر غير عقلاني، وخارج عن الفعل السوي للإنسان، ولا ـدعوى التي يحملها القتلة، وذلك الفعل غير الطبيعي يتطلب رد فعل غيـر عـادي، فيـأتي استدعاء شخصية زوربا ملائما للتعبير عن استنكار ذلك الفعل الهمجي.

إن الرقص لدى شخصية زوربا في الرواية يمثل فعل وجود، فهو إن فرح عبر عن فرحه بالرقص، وإن حزن عبر عن حزنه كذلك بالرقص، ثم إن القتلة يـسعون إلى بث الرعب بفعلهم ذلك، ويريدون إيقاف مناشط الحياة، لذلك هـم يـستخدمون أسلوب التنكيل الشديد بضحاياهم، لتحقق تلك الغاية، لذلك يحقق رقص زوربا أمـام هذه المواقف غايتين، الأولى تعبر عن الانفعال العاطفي الطبيعي المتمثل في الحزن أمام مشهد الموت، لكن تعبيره يكون بالرقص، وهذا يوصلنا إلى الغاية الأخرى وهي استمرارية الحياة، والصمود، وبالتالي عدم الانصياع لرغبات القتلة، إن إسناد الفعل أجهش إلى الرقص، من خلال عبارة (أجهش راقصا) يظهر السارد وكأنما يقـول للقتلة، اقتلوا ونكلوا، نعم سنحزن بسبب فعلكم، ولكن حزننا لن يكون عائقا لنا عـن الحياة، لكننا سنستمر في فاعليتنا، ولن نتوقف عن السعي، حتى يتوقف زوربا عـن الرقص، وذلك لن يتحقق ما دام زوربا حيا في بطون الكتب، لأن فعل القراءة هـو استمرار لحياة زوربا، وذلك تعبير عن استمرارنا في الحيـاة، لأن الحيـاة وحـدها بشكلها المجرد تمثل فعل مقاومة لمشروع الظلام الذي يحمله أولئك القتلة. ويـرد مقطع آخر يحمل الدلالة السابقة ذاتها في فعل الرقص حيث يمثل فعل حياة، ووجود، بمختلف أوجهها وانفعالاتها، فيكون الحب رقصا، والبكاء رقصا يقول :

" كنا نمارس الحب رقصاً, بنشوة الحزن المتعالي"[1].

وفي مقطع آخر يوظف تقنية الانزياح النحوي ليحقق جمالية نصية :

"وأحيانًا أغلق باب غرفتي. وأفتح له ذاكرة حزني وأخطائي. وأدعوه إلـى الجلوس على طرف سريري. أقص عليه بعض ما حلّ بـي. أستـشيره. وأتوقـع أجوبته. وعندما لا يأتي جوابه، وتبقى صورته صامتة، أجهش بالبكاء"[2] .

يأتي الفعل أفتح مسندا إلى فاعل غير ملائم، فالفتح يكون لما هو مغلق كالباب أو الدرج أو الخزانة، وغير ذلك، أما الذاكرة فهي أمر معنوي لا يلائم الفتح، وتظهر شاعرية الانزياح في الدلالة التي يوحي بها، حيث تعيش الساردة في عالم يترصدها، ويتربص بها، وسط مجتمع مولع بالتلصص واكتشاف الخبايـا، ومحاولـة معرفـة الأسرار، ثم إن زوجها ضابط كبير ولديه الكثير من العيون والجواسيس، كل ذلـك يجعلها حذرة، وبالتالي تخفي كل شيء عن أعين الرقباء، حتى حزنها، لأن الكـشف عن الحزن قد يستتبع تساؤلات كثيرة عن سببه، خاصة وأنها في ظاهر الأمر تعيش في نعيم، فكل ما تطلبه يلبى لها. ثم إنها تخفي شيئا آخر غير الحزن هو الأخطـاء، ولو كشفت فربما لن تغفر لها، كل ذلك يجعلها تخفي تلك الأمور، بعيدا في صندوق محكم في ذاكرتها، بل إنها تمتنع حتى عن التذكر أو التفكير فيها، وكأنما لو فعلـت ذلك انكشفت أمام الآخرين، هي لا تستطيع أن تكشف سرها لأحد، ولكن لا بد لهـا من البوح، حتى تتخلص من ضغط الذاكرة- كما فعلت شهر زاد – فلا تجد من تثق به وتبوح له، وتستشيره وتجعله يطلع على ما تخبئ، سوى والدها الميت.

إن استحضار الميت والتحدث معه يخفف من عبء الـذاكرة، وهـو بموتـه مضمون أن لا يبوح بما يطلع عليه، فأمامه تظهر حزنها الذي أخفته وأغلقت عليه، فكأنها تفتح أمامه صندوق يحتوي على الأحزان والأخطاء، مخفيا عميقا في دهـاليز الذاكرة.

---

[1] مستغانمي، عابر سرير ص 213

[2] مستغانمي، فوضى الحواس ص 202

وذلك المعنى للتوجس، يتجلى من الإسناد الانزياحي بين الفعل والمفعول بـه، ويظل الخوف ملازما لها مما يدفعها للبكاء.

ب- الانزياح التركيبي(التقديم والتأخير)

تبنى اللغة على قواعد تحدد معياريتها، وقانون استخدامها، ولكن الخـروج على تلك القواعد لغايات فنية يصنع شعرية النص، " ولعل الانزياح التركيبي لا سيما التقديم والتأخير من الملامح الأسلوبية التي تصب في باب الشعرية، فهو لا يكـسر قوانين اللغة المعيارية ليبحث عن قوانين بديلة، ولكنه يخرق القانون باعتنائه بما يعد استثناء، أو نادرا فيه،"[1]، حيث ينصب التركيز عادة على المذكور قـبلا، والبلاغـة العربية تزخر بالدراسات حول هذا الجانب، وقد أفاض عبد القاهر الجرجـاني فـي ذلك في كتابه، دلائل الإعجاز، يقول : " هذا باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسـع التصرف، بعيد الغاية ، لا يزال يفتر لك عن بديعة، و يفضي بك إلـى لطيفـة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطُف عندك، أن قدم فيه شيء وحول اللفظ من مكان إلى مكان"[2]. والمراد بالتقـديم والتأخير، عدم مراعاة الترتيب في عناصر الجملة النحوية. وذلك الخـروج يحقـق غاية شعرية، دون أن يخرج تماما عن تلك القواعد، وإلا أصبح الكلام بلا معنـى، فهو يرتكز أساسا على العلاقة بين التركيب والمعنى.

ومن العبارات التي يبرز فيها التقديم والتأخير ما يرد على لسان زياد الشاعر، إحدى شخصيات ذاكرة الجسد يقول:

"مقدراً كان كلّ الذي حصل.

شعبين كنا لأرض واحدة.

---

[1] الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص 53-54.

[2] الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز.تحقيق محمود محمد شاكر. دار المدني، جـدة، 1992 ط3 ص 106 .

ونبيين لمدينة واحدة.

وها نحن قلبان لامرأة واحدة"[1].

يتجلى من خلال المقطع السابق انزياح نحوي حيث قدم خبر كان عليها وعلى اسمها، فالبناء المعياري لتاك الجميل يفترض أن يكون على النحو التالي:

"كان كل الذي حصل مقدرا

كنا شعبين لأرض واحدة ، ونبيين لأرض واحدة"

ولكن تقديم الخبر في الجملة الأولى جاء للتركيز على الفاعل في الموقف الذي وصل إليه الصديقان - الفلسطيني والجزائري- حيث أحبا المرأة ذاتها، ولأن تلـك المرأة هي في الأصل محبوبة صديقه، فكأنه يريد أن يبرئ نفسه، ويبعد اللوم وتهمة الخيانة عنه، فكانت وسيلته لذلك أن يقدم السبب (خبر كان) ليكشف المؤثر الحقيقي في ذلك الوضع، فحبهما لها أمر مقدر، خارج عن سيطرته، وهو كإنسان لا يستطيع تغيير قدره، وبالتالي فإن ما حدث له لم يكن برغبته، بل كان رغمـا عنـه، فعلـى صديقه ألا يلومه على ذلك.

وتأتي تبعا لذلك عبارة (شعبين كنا لأرض واحدة) فهما عربيان من جنسيتين مختلفة، لكن انتماءهما واحد، هذه الثنائية لم تفرق بينهما، فجاء التركيز على شعبين، في إشارة خفية إلى وضعه كفلسطيني مشرد، لعله يستدر عطفـه. ويـستميل قلبـه فيخف لومه عنه، خاصة أن انتماءهما واحد لأرض العروبة.

ثم إن حاليهما كفردين يتشابه، فقد فرض عليهما أن يؤديا الرسالة ذاتها، كونهما مبدعين، أو نبيين في الحقل ذاته، والمدينة ذاتها، وعندما ظن أنه قد حقق مراده عاد إلى المستوى المعياري ليصرح دون لبس أنهما عشقا المـرأة ذاتهـا، دون شـعور بالذنب، لأن أحدا لا يستطيع تغيير قدره.

وفي مقطع آخر في رواية ذاكرة الجسد يرد على لسان السارد عنـد عودتـه للوطن بعد غياب دام عشر سنوات يقول:

[1] مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص212.

"مشيا على جرحي الأخير أعود إليه على عجل"[1].

إن تقديم الحال على صاحبه يرد في سياق انزياح التقديم والتأخير، ليركز على حالة التشاؤم، التي يشعر بها السارد، فعلى الرغم من بعـد المـسافة بـين المنفـى والوطن فقد كان يكفي أن يعود ليشعر بالألم بسبب طـول الرحلـة،لكن أن يعـود ماشيا، ومشيه ليس عاديا بل إنه يمشي على الجرح ففي ذلـك تـضخيم لمعاناتـه، وتصوير يستدعي التعاطف معه. إن عودته إلى وطنه تسبب له ألما، فهو خرج قبل عشر سنوات هاربا من جحيمه، منسلا بجراحه، وفي عودته مجبرا مزيد من العذاب له، يحققها تقديم الحال، على صاحبه، فهو لا يريد أن يبين عودته فحسب، بل يصور حاله في ذلك الفعل.

ج- شعرية المفارقة:

يعتبر مصطلح المفارقة مصطلحا فضفاضا، ليس له دلالة محددة، وقد لحقـه عبر تاريخ تطوره عدد غير محدود من التغيرات، "وقد أكدت تلك الدراسات عـدم وجود تاريخ كامل وموثق لتطور دلالة هذا المصطلح، غير أنها خرجت بتصور عام فيما يتعلق بتعريف المفارقة والتطورات التي لحقت دلالة المصطلح"، الذي لم يظهر في الإنجليزية حتى عام 1502م. وقد بقيت اللفظة - طيلة قرنين من الزمان - حتى بواكير القرن الثامن عشر أقرب للصيغة البلاغية منها للمفهوم الاصطلاحي الـذي تعنيه اليوم، وكانت تعني بشكل عام أن يقول الشخص عكس ما يعني، كما تضمنت معاني الهزء والسخرية. ويشير ميويك إلى أن أحدا لم يتنبه لأكثر الإشارات أهميـة عند كيكيرو و كوينتليان، "إذ تكون المفارقة لمعالجة الخصم في جـدال، أو وسـيلة لفظية في مجادلة بأكملها"[2]. غير أن المرجح أنها "تقوم على الضدية الظاهرية، لأنها تعتمد على وجود الضد، وتقر في الوقت نفسه بضرورة المعنى الحرفي أو الإدعـاء

---

[1] مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 282

[2] - ميويك، دوسي، المفارقة، موسوعة المصطلح النقدي. ت: عبد الواحـد لؤلـؤة، المؤسـسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1993م، ص28.

بالصدق ضمن الإيماءة المفارقة نفسها"[1]، وتتعدد أنواع المفارقة وأنماطها، ويمكن أن توجد في الأدب، وهي ما يعرف بالمفارقة اللفظية، كما توجد فـي مواقـف الحيـاة العادية، وتسمى (مفارقة الأحداث) . لكن ارتباطها بالشعر يقوم على عنـصرين أو جانبين رئيسيين كما يذكر ميويك "فيجب أن يكون الفن والأدب المتميـز بالمفارقـة مشتملا على السطح والعمق، الغشاوة والصفاء، كما يجب أن يستحوذ علة انتباهنـا على مستوى الشكل إذ يوجهنا نحو مستوى المحتوى. وقصيدة المفارقـة يجـب أن تعني وتكون معاً، شريطة أن يقف العنصران: المعنى والكون قبالة بعضهما"[2]، وما يعنينا في الأدب هو المفارقة اللفظية التي تستخدم "أساسا بصفة وسيلة بلاغية"[3]. لأن وجودها في الأدب يمنحنا فرصة "التأمل فيما تقع عليه أعيننا، أو يتنبه عليه إدراكنا، مما يحيط بنا من مظاهر التناقض والتغاير، فيدفعنا للتبـصر بـه، والبحـث عـن العلاقات التي تجمع عناصر المتشكل أمامنا، وما بينهما من اتساق أو تنافر"[4] .

وتقوم الشعرية في الأدب على المفارقة، مستفيدة من أثر الخلخلة القـائم بـين مستوييها، المعنى الحرفي القريب، في مقابل المعنى البعيد أو المؤجل، وتزيد طاقـة المفارقة الشعرية، حين ننتقل في تلقيها " إلى تعريف منتج قائم على توافر دال واحد يفضي إلى مدلولات متعددة، أو قد تكون كثيرة"[5].

ومن أمثلة الجمل التي تحوي مفارقة نورد:

" كيف.. وقد كنا شعباً يصدر إلى العالم الثورة والأحلام, أصبحنا نـصدر البـشر، ونستورد الأغنام؟"[6].

تبدو المفارقة في العبارة السابقة من خلال بعدين الأول هو أن الجزائر كانـت تصدر الثورة التي هي فعل تحرر ونضال إلى العالم، فقد كانت مثالا يحتذيـه مـن

---

[1] الرواشدة، فضاءات الشعرية. ص 13.

[2] ميويك، المفارقة، ص 15.

[3] ميويك، المفارقة، ص90.

[4] الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص 14.

[5] الرواشدة، منازل الحكاية، ص164.

[6] مستغانمي، فوضى الحواس، ص 156.

يحلم بالتحرر، ويرفض الاستعمار، لكن ذلك تلاشى الآن، وأصبحت هي مـوطن لا يحتمل، مما دفع بأبنائها إلى هجرها.

البعد الآخر يتمثل في السلوك المتناقض وذلك بتصدير البشر واستيراد الأغنام، حيث جرت العادة في التجارة أن الدول تصدر ما لا حاجة بها إليه، وتستورد مقابل ذلك ما تحتاجه، لكن الوضع اليوم اختلف، فالوطن يصدر أبناءه، الـذين يتكدسـون كالقطيع أمام السفارات الأجنبية في سعيهم للحصول على تأشيرات للهجرة

" في الواقع، الإشكـال الحقيقي لم يكن في أذناب الأغنام الأسترالية، التي شـغلت عامتنا وفقهائنا لأيام، وإنما في تلك الأكباش البـشرية المكدسـة أمـام سـفارة أستراليا، وفي سؤال كبير ومخيف" [1].

وكأن الوطن استغنى عن أبنائه، ولم يعد بحاجة إليهم، بل إنهم يشكلون عبئـا عليه يسعى للتخاص منه. ليفسح مكانهم للأغنام القادمة، فهو يصدر قطيعا ليـستورد آخر، إلا أن المستورد أكثر فائدة، وذلك في إشارة إلى الوضع المتردي الذي أصبح يعيشه المواطن، والذل الذي يعانيه في وطنه، حتى أنه يعامـل كالبهيمـة، وتهـدر كرامته دون مراعاة لأدنى حقوق الإنسانية، إن الوطن الذي كان نموذجـا مـشرقا، يتطلع إليه العالم بإجلال وتبجيل لم يعد قائما، فهو لم يعـد يفـرق بـين الإنـسان والحيوان، يعاملهم بالمثل بسبب تسلط بعض الذين أوصلوه إلى هذا المـستوى مـن التردي، ومن خلال ذلك تدين الكاتبة المتسببين بهذا الوضع.

"سرت في جسدي قشعريرة كلمات قالها بهدوء كمن
يتسلى بإطلاق النار على نفسه.. فيصيبك"[2].

تتجلى المفارقة من خلال الشعور بعبثية الحياة، وعدم جدواها، ذلك الـشعور المسيطر على الشخصية، وذلك أثناء استعراض خالد بن طوبـال لمـسيرة حياتـه ونضاله، ثم إصابته، وفقد ذراعه، وما تلا ذلك من سقوط القيم، وضياع أحلام الثورة باستبداد الحكام الحاليين للوطن، وإهـدار تـضحيات الـشهداء، وتغيـر المواقـف

---

[1] مستغانمي، فوضى الحواس، ص156.

[2] مستغانمي، عابر سرير، ص111.

والمبادئ، وهول فاجعة الواقع، وموت قيم الصدق والتضحية، ويزيد الأمر مأساوية وجوده في الغربة الآن في مشفى الأعداء سابقا على وشك الموت، إنه فـي حالتـه التالية، وهو يستعيد الذكريات، ويقارن الحاضر بالماضي، يتسلى في الظاهر، لكنـه يزداد حسرة وألما، ويتعماق شعور الفاجعة داخله، فهو بـذاك الفعـل يقتـل نفـسه حسرات، وفي ظل كل تناقضات الحياة، ومأساويتها، تفقد قيمتها لديه، حتى إن المرء ليتخذ من إهدارها وسيلة تسلية، فالإنسان يتسلى عادة لتضييع الوقت، وعندما تكون وسيلة التسلية مميتة – كإطلاق النار على النفس- يصبح إهدار الحيـاة مـضاعفا، لكن المفارقة أن السارد باستعادته لتلك الذكريات وتشريحه للواقع أمام فنان آخـر، ونظرا لتشابه حاليهما فإن ذلك يجعل عدوى الشعور تنتقل عن طريق الكلمات إلـى الشخص الجالس بجواره، فتقتله، متأثرا بعدوى التداعي.

إن السارد في فعل التسلية بالذكريات لم يكن يظن أن الآخر سيفهمه، لذلك اتخذ من ذكرياته ملهاة، إنها سخرية الفاجعة، لكن الآخر أدرك المغزى الخفـي، وأحـس بالشعور نفسه، فكان أثر ذلك داخله كأثر الرصاصة التي تخترق الجـسد، ومعهـا تتجلى فداحة الخسارة .ويبرر عند ذلك قول السارد: "**شعرت برغبة في البكـاء. أو في تقبيل ذلك الطرف المعطوب من ذراعه. هناك حيث تبدأ خساراتنا المشتركة.**"[1]

أما على مستوى مفارقة الأحداث فإن المقطع التالي يكشف عن شعرية مكثفة، ويتمثل ذلك في دعوة عم الفتاة لخالد (بطل رواية ذاكرة الجسد) لحـضور عـرس محبوبته على رجل آخر:

" أتدري لماذا طلبتك الليلة؟ إنني قررت أن أصحبك معي إلـى قـسنطينة.. لقـد أهـديتني لوحـة عـن قـسنطينة وأنـا سـأهديك سـفرة إليهـا..

صحت متعجباً:

- قسنطينة.. لماذا قسنطينة؟

قال وكأنه يزفّ لي بشرى:

- لحضور عرس ابنة أخي الطاهر..

---

[1] مستغانمي، عابر سرير، ص 111.

ثم أضاف بعد شيء من التفكير

.ربما تذكرها. لقد حضرت افتتاح معرضـك منـذ شـهور مـع ابنتـي ناديـا.. شعرت فجأة أن صوتي انفصل عن جسدي، وأنني عاجز عـن أن أجيـب بكلمـة واحدة."[1]

إن العرس مناسبة سعيدة في الغالب، تعم البهجة المدعوين لمشاركة العروسين الاحتفال، لكن أن يدعى شخص لزفاف حبيبته على آخر، فذلك أمـر يفـوق قـدرة الإنسان على الاحتمال، وسوف يكون مصدر ضيق وحزن، لا فرح وسرور لعاشق العروس. لذاك يصاب البطل بالصدمة حال سماعه النبأ، أو الـدعوة؛ إن المفارقـة تتجلى بفجاجة تامة في هذا الموقف، ومما يزيد المفارقة حدة أن دعوته للعرس ليس الدافع وراءها حب البطل، ولا وفاء لذكرى صداقته مع والد العروس كما يدعي عم الفتاة، فالظاهر أن الدعوة تمت لأن المدعو بمثابة والدها، ويفترض بـه الحـضور وفاء لذكرى صديقه ورفيق النضال معه:

"ألا يسعدك حضور زواج ابنة سي الطاهر؟ إنها ابنتك أيضاً، لقد عرفتها طفلة ويجب أن تحضر عرسها للبركة.. افعل هذا لوجه أبيها، يجب أن تقف معي في ذلك اليوم مكان سي الطاهر.."[2]

تأتي الدعوة في إطار تحسين الصورة، أمام الملأ، فالرجل الذي تتزوجته الفتاة رجل مشبوه، من كبار الضباط الذين تحوم حولهم التساؤلات، فهو رجل الـصفقات السرية، والواجهة الأمامية، رجل العسكر، كما تصفه الرواية.

لذاك فإن حضور البطل كونه أحد المناضلين، ورفاق والد العـروس الـشهيد، ذلك العرس يعطي غطاء وشرعية لهذا الزواج، ويباركه، وكأنما حضورهم يعنـي الموافقة الضمنية على هذا الرجل، ويبرر فعل عمها الذي زوج ابنـة أخيـه لهـذا الضابط ضمن صفقة سرية كذلك.

---

[1] مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 268.

[2] مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 269.

لقد أصبح المناضلون والشرفاء يؤدون دورا مناقضا لما دفعـوا حيـاتهم مـن أجله، وقدموا تضحياتهم ثمنا له، كان نضالهم من أجل كشف المشبوهين، والقـضاء على الفاسدين، والبطل خالد أحد هؤلاء، لكن تأتي دعوة العرس هذه لتنيط بـه دورا مغايرا، يصبح معها البطل شريكا ومتهمـا بجريمـة التـستر والمباركـة لأفعـال اللصوص، والخونة ومن نهبوا الوطن، وهنا تبدو شعرية المفارقة بجلاء في الكشف عن تناقض المواقف وتبدل الأحوال نحو الأسوأ بالنسبة لوطن أضاع روحه، وأصبح الشرفاء يجهدون من أجل رفاهية من ليسوا كذلك ومتعتهم.

الخاتمة:

التفت النقد الأدبي إلى جماليات اللغة الروائية، وعنيت مدارس نقدية متعددة بالجانب اللغوي، وحاولت الكشف عن جماليات التوظيف التي أصبحت تنافس لغة الشعر وتستلهم أدواته، مع مراعاة خصوصية النوع الأدبي، وتندرج هذه الدراسة ضمن المباحث النقدية التي تنحو هذا المنحى، وتستعين بلغة السرد الروائي مرتكزا للكشف عن جوانب الشعرية في اللغة الروائية.

وخلصت هذه الدراسة إلى أن روايات الكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي، تنتمي إلى الكتابة الروائية الحديثة التي تعنى بالتوظيف اللغوي توظيفا شعريا ذا غايات جمالية، ودلالية.

تناول الفصل الأول جمالية التوظيف اللغوي للعنوان وكشف عن شعريته من خلال دلالته الإيحائية كعتبة تشف عن المضمون، دون أن تكون كاشفة كشفا صريحا عنه، وإنما تكتمل الدلالة مع اكتمال قراءة العمل الروائي، الأمر الذي ينشأ عنه تاليا استجلاء شعرية ذلك التوظيف.

وتناول الفصل الثاني شعرية الرمز في مستويين متباينين، المستوى الأول مستوى الجملة العادي، والآخر المستوى فوق – جملي، وقد يرد المحمول الرمزي في مستوى اللفظة المفردة، وشملت هذه الرمزية الدلالة الكاشفة لأسماء بعض شخوص الرواية، وبعض الأحداث، أو المواقف، الصادرة عن تلك الشخوص، التي يكشف استنطاقها عن تكثيف لغوي، تتجلى من خلاله أبعاد التوظيف الرمزي.

أما الفصل الثالث، فقد عني بشعرية لغة الوصف، حيث لم تقتصر شعرية اللغة الموظفة على جانب الوصف المكاني، بل نجد الجمالية تمتد لتشمل لغة وصف الشخصيات، أو وصف الأعمال الإبداعية كاللوحة التي رسمها بطل الرواية، ونجد ذلك الملمح ذاته في لغة وصف الأثاث، وفي الانتقائية المقصودة لاختيار مواضع الموصوف، وطريقة الوصف.

واشتغل الفصل الرابع بالكشف عن جماليات لغة الحوار، وتعدد مستويات تلك الرطانات، حيث يغدو كل مستوى (رطانة) ذا قيمة جمالية تحمل شيفرة كاشفة عن

أكثر من مستوى (ثقافي، اجتماعي، فكري، مهني ... إلخ)، واستفادت من التزاوج الحادث من استخدام أكثر من لغة عالمية، لتحقق حوارية جمالية يخلقها التنوع والاختلاف.

وجاء الفصل الأخير معنيا بالجانب الجمالي للغة المجازية، حيث استند النص الروائي، بشكل كبير على أدوات الشعر (استعارة، وتشبيه، وانزياح، وتناص، ومفارقة)، ليزيد من تكثيفه اللغوي، ويثريه بالطاقة الشعرية المتعينة في ذلك المستوى من لغة المجاز.

آملا أن أكون قد وفقت في تقديم ما يثري المكتبة العربية، ولا يساورني شك أن التقصير ملازم لكل عمل بشري، فالنقصان سنة الناشئ على مبدأ الكون الفساد.

المراجع

إبراهيم، السيد، 1998م، **نظرية الرواية**، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء، القاهرة، ط1.

إبراهيم، نبيلة، د.ت، **نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة**، مكتبة غريب.

ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، **د.ت، لسان العرب**. تحقيق: عبد ا الكبيـر، ومحمد حسب ا ، وهاشم الشاذلي. دار المعارف.

أبو ديب، كمال، 1987م، **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ط1.

أبو هيف، عبد ا ، 2000م، **النقد الأدبي العربي الجديد** ، منشورات اتحاد الكتـاب العرب.

أرسطو، د.ت، **فن الشعر**، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية.

أفاية، محمد نور الدين، 1993م، **المتخيل والتواصل مفارقـات العـرب والغـرب**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر. بيروت ط1.

أولج، والترج، 1994م، **الشفاهية والكتابية**، ترجمة: حسن البنا عز الدين. عـالم المعرفة، الكويت، ع182، فبراير

إيكو، إمبرتو، 1996م، **القارئ في الحكاية**. ترجمة أنطوان أبـو زيـد. المركـز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط1.

إيلياد، مرسيا، 2004م، **الأساطير والأحلام والأسـرار** ، ترجمة: حسيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.

باختين، ميخائيل، 2009م، **الخطاب الروائي**، ترجمة: محمد برادة .رؤية للنـشر القاهرة ط1.

باختين، ميخائيل، 1988م، **الكلمة في الرواية**، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة السورية.

باختين، ميخائيل، 1986م، **شعرية دوستويفسكي**، ترجمة: جميل نصيف التكريتي. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء ط1.

بارت، رولان، 2009م، **الكتابة في درجة الصفر**، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري حلب.

بارت، رولان، 2002م، **لذة النص**، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري ط2.

بارت، رولان، **د.ت، المغامرة السيميولوجية**، ترجمة: عبدالرحيم حزل مراكش.

بارت، رولان، 1988م، **النقد البنيوي للحكايـة**، ترجمـة: أنطـوان أبـو زيـد. منشورات عويدات. بيروت، ط1.

باشلار، غاستون، 1992م، **جدلية الزمن**، ترجمة: خليل أحمد خليـل، المؤسـسة الجامعية للدراسات والنشر، ط3.

بحراوي، حسن، 1990م، **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيـروت، ط1.

برادبري، مالكولم ، 1996م ، **الرواية اليوم**، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ترجمة عمر أحمد شاهين .

برتليمي، جان، 1970م، **بحث في علم الجمال**، ترجمة: أنور عبـد العزيـز، دار نهضة مصر، القاهرة.

برنس، جيرالد، 2003م، **المصطلح السردي**، ترجمة: عابد خزنـدار ، المجلـس الأعلى للثقافة القاهرة ط1.

بلعابد، عبد الحق، 2008م، **عتبات** (جيرار جينـت مـن الـنص إلـى المنـاص) منشورات الاختلاف، ط1.

بليث، هنريش، 1999م، **البلاغة والأسلوبية** (نحو نموذج سيميائي لتحليل النص)، ترجمة محمد العمري، أفريقيا الشرق.

بن سالم، عبد القادر، 2001م، **مكونات السرد في الـنص القصـصي الجزائـري الجديد**، منشورات اتحاد الكتاب العرب .

بوتور، ميشيل، 1986م، **بحوث في الرواية الجديدة**، ترجمة: فريد أنطونيـوس، منشورات عويدات بيروت، ط1.

بو حسون، حسين ، 2002م، الأسلوبية والنص الأدبي، **مجلة الموقف الأدبي**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 378، السنة 32، تشرين الأول.

تشادويك، تشارلز، 1992م، **الرمزية**. ترجمة: نـسيم إبـراهيم يوسـف. الهيئـة المصرية العامة للكتاب. القاهرة.

تادييه، جان إيف، 1988م، **الرواية في القرن العـشرين**. ترجمـة: محمـد خيـر البقاعي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

تودوروف، تزفيتان، 1996م، **الأدب والدلالة**، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركـز الإنماء الحضاري، حلب، ط1.

تودوروف، تزفيتان، 1990م، **الشعرية**، ترجمة: شكري المبخـوت ورجـاء بـن سلامة. دار توبقال الدار البيضاء ط2.

تودوروف، تزفيتان، 1996م، **ميخائيل باختين المبدأ الحواري**، ترجمة: فخـري صالح. المؤسسة العربية للدراسات والنشر.بيروت، ط2.

تيبرماسين، عبدالرحمن، ولكحل فهيمة، (**اللغة الشعرية في رواية ذاكرة الجـسد**)، جامعة محمد خيذر، بسكرة، بالجزائر. منـشور علـى الـشبكة العنكبوتيـة:
http://labreception.net/doc_pdf/dakiret_el-jassed.pdf

الجرجاني، عبد القاهر، 1992م، **دلائل الإعجاز**، تحقيق: محمود محمد شاكر. دار المدني، جدة، ط3.

جريدي، سامي، 2008م، **الرواية النسائية السعودية خطاب المرأة وتشكيل السرد**، مؤسسة الانتشار العربي ـ بيروت، ط1.

الجزار، محمد فكري، 2006م، **العنوان وسـيموطيقا الاتـصال الأدبـي**، الهيئـة المصرية العامة للكتاب.

جون، هالبرين، وآخرون، 1981م، **نظرية الرواية**، مقالات جديدة، ترجمة: محيي الدين صبحي، وزارة الثقافة، دمشق، ط1.

جينيت، جيرار، 1992م، **حدود الـسرد**، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ترجمة: بنعيسى بوحمالة، منشورات اتحاد كتاب المغرب. ط1.

جينيت، جيرار، 1997م، **خطاب الحكاية**، ترجمة: محمد معتصم وعبـد الجليـل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، ط2.

جوزيف، جون، 2007م، **اللغة والهوية**، ترجمة: عبد النور خراقي، عالم المعرفة، الكويت، عدد342، أغسطس.

حليفي، شعيب، 2004م، **هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل**، المجلس الأعلى للثقافة ـ القاهرة، ط1.

حمداوي، جميل، 1997م، السيميوطيقيا والعنونة. **مجلة عـالم الفكـر**، الكويـت، مج25، ع3 مارس.

الداهي، محمد، 2001م، **شعرية السيرة الذهنية**، رؤية للنشر والتوزيع ـ القاهرة، ط1.

دنقل، أمل، 1987م، **أوراق الغرفة 8**، الأعمال الكاملة مكتبة مـدبولي- القـاهرة، ط3.

راسل، برتراند، 2005م، **ما وراء المعنى والحقيقة**، ترجمة: محمد قدري عمارة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ط1.

رايش، فيلهلم، 1972م، **الثورة الجنسية**، ترجمـة: محمـد عيتـاني، دار العـودة بيروت.

الرواشدة، سامح، 1999م، **فضاءات الشعرية**. المركز القومي للنشر.

الرواشدة، سامح، 2006م، **منازل الحكاية دراسـات فـي الروايـة العربيـة**، دار الشروق ـ عمان، ط1.

ريد، هربرت، 1997م، **طبيعة الشعر**، ترجمة: عيسى الكاعوب، منشورات وزارة الثقافة السورية.

ريكور، بول، 2006م، **نظرية التأويل**، ترجمة: سعيد الغـانمي، المركـز الثقـافي العربي ـ الدار البيضاء، ط2.

زيرافا، ميشيل، 1985م، **الروايـة**، ضمن كتاب الأدب والأنواع الأدبية لنخبة مـن الأساتذة، ترجمة: طاهر حجار، دار طلاس، دمشق ط1.

سحيمات، يوسف، ويحيى عبابنة، وسامح الرواشدة، 1999م، المدخل إلى التـرقيم والإملاء والنحو، دار رند ـ الكرك الأردن.

سيلدن، رامان، 1998م، **النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة جابر عـصفور. دار قباء.

سليمان، نبيل، 1994م، **فتنة السرد والنقد**، دار الحوار، ط1.

الشايب، فوزي حسن، 1999م، **محاضرات في اللسانيات** ، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، ط1.

شريبط، أحمد شريبط، 1998م، **تطور البنيـة الفنيـة فـي القـصة الجزائريـة المعاصرة**، اتحاد الكتاب العرب.

الشوابكة، محمد، 2006م، **السرد المؤطر في رواية النهايات**، منـشورات أمانـة عمان الكبرى.

شولز، روبرت، 1997م، **إسهامات المدرستين الشكلية والبنيويـة فـي نظريـة القص**، ضمن كتاب القصة الرواية المؤلف، دراسة في نظرية الأنواع الأدبية المعاصر، مجموعة من المؤلفين. ترجمة: خيري دومة، دار شرقيات ط1.

صالح، نضال،1999م، **المغامرة الثانية**، اتحاد الكتاب العرب.

الصائغ، وجدان، 2008م، **شهرزاد وغواية السرد**، منشورات الاختلاف، ط1.

الطالب، هايل محمد، 2009م، جماليات المكان في رواية ذاكرة الجـسد، **دوريـة الراوي**، النادي الأدبي الثقافي بجدة، مارس.

الطلبة، محمد سالم الأمين، 2008م، **مستويات اللغة في السرد العربي المعاصـر**. الانتشار العربي. ط1 .

العروي، عبد ا ، 1995م، **الأيديولوجيا العربيـة المعاصـرة**، المركـز الثقـافي العربي، الدار البيضاء، ط1.

عزام، محمد، 2005م، **شعرية الخطاب السردي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب.

عزام، محمد، 2001م، **النص الغائب**، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب.

عصفور، جابر، 1992م، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، المركز الثقافي العربي، بيروت ط3.

العلاق، علي جعفر، 1997م، شعرية الرواية، **مجلة علامات في النقد**، ج23 ، مجلد6 ، النادي الأدبي، جدة. مارس.

عوينة، رحمة خليل، 2001م، **شعرية السرد الروائي**، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

عياد، شكري محمد، 1985م، **اتجاهات البحث الأسلوبي**، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض ط1.

العيد، يمنى، 1999م، **في معرفة النص**، دار الآداب، ط4.

العيد، يمنى، 1986م، **الراوي الموقع والشكل**، بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1.

الغذامي، عبد ا ، 1991م، **الخطيئة والتكفير**، من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4.

غولدمان، لوسيان، 1993م، **مقدمات في سوسيولوجيا الرواية**، ت: بدر الدين عرودكي ، دار الحوار، اللاذقية، ط1

فراي، نورثروب، 1992م، **الماهية والخرافة**. دراسات في الميثولوجيا الشعرية. ترجمة هيفاء هاشم. منشورات وزارة الثقافة السورية.

فريحات, عادل، 2000م، **مرايا الرواية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب.

فضل، صلاح، 1995م، **أساليب الشعرية المعاصرة** ، دار الآداب بيروت، ط1.

فضل، صلاح، 1996م، **أشكال التخيل**، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1.

فضل، صلاح، 1992م، **بلاغة الخطاب وعلم النص**. عالم المعرفة، ع 164، أغسطس.

فضل، صلاح، 1998م، **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، دار الشروق، القـاهرة . ط1.

فضل، صلاح، 2005م، **مناهج النقد المعاصر**. أطلس للنشر، القاهرة ط4.

فروم، إريك، 1990م، **الحكايات والأساطير والأحلام**. ترجمة صـلاح حـاتم، دار الحوار للنشر والتوزيع ـ سوريا، ط1.

فوكو، ميشيل، 1987م، **حفريات المعرفة**، ترجمة: سالم يفوت، المركـز الثقـافي العربي بيروت ـ الدار البيضاء، ط2.

قاسم، سيزا. 1984م، **بناء الرواية** .الهيئة المصرية العامة للكتاب.

قطوس، بسام، 2001م، **سيمياء العنوان** . مكتبة كتانة ـ إربد الأردن ط1.

كاندل، سكواير، 2002م، **الذاكرة من العقل إلى الجزيئات** . ترجمة: سامر عـرار, مكتبة العبيكان الرياض، ط1.

كريستيفا، جوليا، 1991م**، علم النص** ، ترجمة: فريد الزاهي دار توبقال للنـشر، المغرب ، ط1.

كلموني، عبد الرحيم، د.ت، **المحكي الشعري**، مقالة، مدونة الكاتب على الـشبكة : http //guelmouniblog.blogspirit.com

كنعان، شلوميت ريمون، 1995م، **التخييل القصصي الشعرية المعاصرة**. ترجمـة لحسن أحمامة. دار الثقافة الدار البيضاء. ط1.

كوهن، جان، 2000م، **النظرية الشعرية**، بناء لغة الشعر. ترجمة أحمد درويـش، دار غريب للنشر.

كوهن، جان، 2000م، **النظرية الشعرية**، اللغة العليا. ترجمة أحمد درويـش، دار غريب للنشر.

لحمداني، حميد، 1993م**، بنية النص السردي**، من منظور النقد الأدبـي, المركـز الثقافي العربي ط2.

لايكوف، جورج ومارك جونسون، 2009م، **الاستعارات التي نحيا بها**، ترجمـة: عبد المجيد جحفة. دار توبقال للنشر . ط2.

مارتن، أندريه،1990م، **مبادئ ألسنية عامة**، ترجمة: ريمون رزق، بيـروت - دار الحداثة.
ماكوين، جون، 1993م، **الترميز**، موسوعة المصطلح النقدي ترجمة عبد الواحـد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط1ج4.
محفوظ، عبد اللطيف، 2008م، **آليات إنتاج النص الروائي**، منشورات الاختلاف، ط1.
مرتاض، عبد الملك، 1998م، **في نظرية الرواية**, عالم المعرفة عدد240, الكويت.
مرتاض، عبد الملك، 1986م، **بنية الخطاب الشعري**، دار الحداثة بيروت، ط1.
مستغانمي، أحلام، 2007م، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط22.
مستغانمي، أحلام، 2004م، فوضـى الحـواس، منـشورات أحـلام مـستغانمي، بيروت، ط4.
مستغانمي، أحلام، 2004م، عابر سرير، منشورات أحلام مـستغانمي، بيـروت، ط3.
مكاوي، عبد الغفار،1987م، **قصيدة وصورة** ، الشعر والتصوير عبر العـصور، عالم المعرفة ع119 نوفمبر.
مندلاو، أ.أ، 1997م، **الزمن والرواية**. ترجمة بكر عباس. دار صـادر بيـروت ط1.
ميويك، د. سي، 1993م، **المفارقة**، ضمن كتاب موسوعة المصطلح النقـدي.ج4، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.
ناظم، حسن، 1994م، **مفاهيم الشعرية**، المركز الثقافي العربي، ط1.
نجم، مفيد، 2007م، شعرية العنونة، **دورية الراوي**، النادي الأدبي بجـدة ع37، أغسطس.
نور الدين، صدوق، 1994م، **عبد ا العروي وحداثة الرواية**. المركـز الثقـافي العربي. بيروت. ط1.
هلسا، غالب، 1984م، **المكان في الرواية العربية**، المؤسسة الجامعية، ط2.



هوراس، 1988م، **فن الشعر**. ترجمة لويس عوض. الهيئة المصرية العامة للكتاب ط3.

ويس، أحمد محمد، 2002م، **ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي**، منشورات وزارة الثقافة السورية دمشق.

ويس، أحمد محمد، 2005م، **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ط1.

ياسين، بو علي، 1978م، **الثالوث المحرم**، دراسات في الدين والجنس والصراع الطبقي، دار الطليعة، ط2.

ياكبسون، رومان، 1988م، **قضايا الشعرية** . ترجمة محمد الولي ومبارك حنون. دار توبقال الدار البيضاء، ط1 .

يعقوب، ناصر، 2004م، **اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1.

يقطين، سعيد، 2006م، **الرواية والتراث السردي**، رؤية للنشر والتوزيع. القاهرة. ط1.